CRISTIAN VASILE

LITERATURA ȘI ARTELE ÎN ROMÂNIA COMUNISTĂ

1948–1953

istorie contemporană

Institutul de Investigare a Crimelor Comunismului
și Memoria Exilului Românesc

ebook
HUMANITAS

Cuprins

Despre autor
Lista abrevierilorLiteratura şi artele în românia comunistă 1948–1953
- Despre o reuşită istoriografică, scrisă cu pasiune, rigoare, curaj şi sagacitate
- Lista abrevierilor
- Introducere
- Ministerul Artelor, Secţia de Propagandă şi Agitaţie şi „îndrumarea“ culturii
  - Impunerea controlului comunist asupra culturii. Aspecte instituţionale
  - Funcţionarea Secţiei de Propagandă şi Agitaţie înainte de 1948
  - „Îndrumarea culturii“
  - Funcţiile Secţiei de Propagandă şi Agitaţie
  - Propaganda comunistă şi relaţiile culturale externe
- Literatura realismului socialist
  - Strategii de atragere şi manipulare a scriitorilor
  - Index librorum prohibitorum
  - Scriitorii – între cedare şi ambiguitate
  - Cenzura şi controlul informaţional
  - De la SSR la o Uniune a Scriitorilor obedientă
  - Combaterea cosmopolitismului şi a obiectivismului burghez din literatură
  - G. Călinescu şi alte demisii morale
  - Noi direcţii tematice
  - Dezbaterile şi cenaclurile ca filtre de verificare ideologică
  - Sfidarea tinerilor scriitori
  - Succesele noii literaturi şi problema calităţii scriiturii
  - Centenarele clasicilor literaturii
  - Privilegiile materiale ale scriitorilor
- Teatrul în primii ani de regim comunist
  - Interzicerea piesei Arsenic şi dantelă veche
  - Învăţământul superior teatral
  - Controlul comunist asupra repertoriilor
  - Acomodarea unor oameni de teatru cu regimul comunist

Recuperarea lui Caragiale
Instituirea teatrului realist-socialist. Universul kafkian
Artele plastice în timpul stalinismului integral
Perioada de tranziţie (1944–1947)
Donaţiile de colecţii de artă şi regimul utilităţii publice
Avantajele materiale ale artiştilor „cooptaţi“
Cazul Maxy
Limitarea contactelor cu Occidentul şi intensificarea controlului
Lucrările de artă şi comenzile de stat
Fondul Plastic
Înfiinţarea Uniunii Artiştilor Plastici
Critica de artă
Condiţiile materiale ale artiştilor
Distrugerea şi degradarea unor lucrări de artă
Noile muzee
Creaţia muzicală – sfârşitul diversităţii şi impunerea controlului ideologic
Folclorul
Opera
Muzica uşoară
Uniunea Compozitorilor din RPR
Cinematografia – arta cea mai importantă
Cinematografia în perioada de tranziţie de la „epoca veche“ la filmul propagandistic
Utilizarea electorală a filmului
Începuturile uniformizării. Sovromfilm
Problemele de difuzare a filmului
Filmul şi combaterea prejudecăţilor religioase
Jurnalele de actualităţi şi cele cu teme agrare
Comitetul pentru Cinematografie
Planificarea în domeniul creaţiei şi producţiei de film
Filmul Mitrea Cocor
Demascarea devierii de dreapta şi impactul asupra cinematografiei
Organizaţiile de bază din instituţiile de artă
Scenariile de film
Film profitabil versus producţie ideologică
Învăţământul românesc în epoca stalinistă
Activitatea Comisiei de Învăţământ Public

Înlocuirea ministrului Ştefan Voitec
Noua lege a învăţământului
Învăţământul filologic
Şcoala de Literatură şi Critică Literară „Mihail Eminescu“
Învăţământul artistic
Învăţământul muzical
Încheiere
Literature and the Arts in Communist Romania, 1948–53
Abstract
Bibliografie

Cristian Vasile este cercetător ştiinţific la Institutul de Istorie „Nicolae Iorga“ (Programul *România şi Europa în secolul XX*). A fost secretar ştiinţific al Comisiei Prezidenţiale pentru Analiza Dictaturii Comuniste din România (aprilie 2006 – aprilie 2007), coordonator al Comisiei Prezidenţiale Consultative pentru Analiza Dictaturii Comuniste din România (aprilie 2007 – decembrie 2009), coeditor, împreună cu Vladimir Tismăneanu şi Dorin Dobrincu, al *Raportului Final* al Comisiei Prezidenţiale pentru Analiza Dictaturii Comuniste din România (Humanitas, 2007).

Volume publicate: *Între Vatican şi Kremlin. Biserica Greco-Catolică în timpul regimului comunist* (Curtea Veche, 2003); *Istoria Bisericii Greco-Catolice sub regimul comunist 1945-1989. Documente şi mărturii* (Polirom, 2003); *Biserica Ortodoxă Română în primul deceniu comunist* (Curtea Veche, 2005); *Perfectul acrobat. Leonte Răutu, măştile răului* (în colaborare cu Vladimir Tismăneanu, Humanitas, 2008).

A publicat studii, articole şi recenzii în periodice academice: *Altarul Banatului*, *Analele Sighet*, *Annuario*, *Anuarul IRIR*, *Anuarul Institutului de Istorie „A.D. Xenopol“*, *Anuarul Institutului de Istorie Orală*, *Arhivele Securităţii*, *Arhivele Totalitarismului*, *East European Quarterly*, *Études Balkaniques*, *Historical Yearbook*, *Quaderni de la Casa Romena di Venezia*, *Revista Arhivelor/Archives Review*, *Revista Istorică*, *Studia Politica. Romanian Political Science Review*, *Studia Universitatis Babeş-Bolyai. Theologia Catholica*, *Studii şi Materiale de Istorie Contemporană*, în reviste de cultură: *Adevărul Literar şi Artistic*, *Apostrof*, *Cultura*, *Idei în Dialog*, *Memoria. Revista Gândirii Arestate*, *22*, *Timpul*, *Vatra*, precum şi capitole în volume colective: „Une répression différenciée: uniates et orthodoxes dans la Roumanie stalinienne, 1948–1965“, în Nicolas Bauquet, François Bocholier (eds.), *Le communisme et les élites en Europe Centrale*, PUF, Paris, 2006; „Propaganda and Culture at the Beginning of the Communist Regime“, în Vladimir Tismăneanu (ed.), *Stalinism Revisited: The Establishment of Communist Regimes in East-Central Europe*, CEU Press, Budapest–New York, 2009.

CRISTIAN VASILE
Literatura şi artele în România comunistă 1948–1953

© Humanitas, 2010 (ediţia print)
© Humanitas, 2013 (ediția digitală)

ISBN: 978-973-50-4224-0 (epub)

EDITURA HUMANITAS
Piaţa Presei Libere 1, 013701 Bucureşti, România
tel. 021/408 83 50, fax 021/408 83 51
www.humanitas.ro

Comenzi online: www.libhumanitas.ro
Comenzi prin e-mail: vanzari@libhumanitas.ro
Comenzi telefonice: 0372.743.382; 0723.684.194

Volum apărut cu sprijinul
Institutului de Investigare a Crimelor Comunismului
şi Memoria Exilului Românesc

Despre o reuşită istoriografică, scrisă cu pasiune, rigoare, curaj şi sagacitate

Prefață de Vladimir Tismăneanu

L-am întâlnit pentru prima dată pe Cristian Vasile în 1998, în sala de lectură a cadrelor didactice de la Facultatea de Istorie din Bucureşti. Participam alături de Dinu C. Giurescu, Stephen Fischer-Galati, Ioan Scurtu şi Adrian Cioroianu la o dezbatere ce îşi propunea să răspundă la întrebarea *A fost diferit regimul comunist din România?* Discuția a fost animată, iar audiența (studenți, profesori, cercetători) a fost activă şi a pus întrebări care i-au stimulat pe cei de la prezidiu. La finalul dezbaterii, am schimbat câteva cuvinte cu studentul de atunci care îmi solicitase un autograf pe volumul ce tocmai apăruse în ediție românească – *Reinventarea politicului. Europa Răsăriteană de la Stalin la Havel*. Ştiam că la Catedra de istorie contemporană românească supraviețuiseră şi câțiva influenți profesori formați în anii național-stalinismului, care nu erau neapărat dispuşi să meargă în direcția asumării depline a trecutului comunist, şi bănuiam că erau încă fascinați de o anumită vulgată istoriografică îndatorată perioadei Ceauşescu. Ulterior, Cristian Vasile mi-a confirmat această impresie. Pe unii dintre aceştia urma să îi regăsim printre detractorii *Raportului final* al Comisiei Prezidențiale pentru Analiza Dictaturii Comuniste din România într-o companie deloc onorantă. Am crezut însă că se poate întreține o relație directă cu studenții sau mediată de ceilalți profesori, tineri sau consacrați, cu care eram, de altfel, în cele mai cordiale relații. Nutream speranța – ba chiar credința – că măcar o parte dintre cărțile mele ajung la studenți chiar dacă nu sunt întotdeauna recomandate de profesori. Preluasem în acel an conducerea prestigioasei reviste *East European Politics and Societies*, eram încărcat de pliante de promovare a publicației şi îi încurajam pe studenți, cercetători în ştiințe umaniste,

profesori de istorie şi politologie să o procure, să ne ajute cu sfaturi şi, de ce nu, să ne trimită texte. Aveam să îl reîntâlnesc pe Cristian Vasile peste un an, ca jurnalist cultural, în redacția revistei *22*. Ca redactor, responsabil cu rubrica de istorie, m-a însoțit atunci în mai multe locuri, mai ales că pentru mine vara lui 1999 – o intensă vizită în România, la un deceniu de la miraculosul an 1989 – a fost plină de evenimente pe care am fost bucuros să le onorez: lansarea volumului *Fantasmele salvării* desfăşurată la Centrul Cultural American, o conferință pe care am susținut-o la Fundația Culturală Română, participarea la manifestările de la Colegiul Noua Europă. Am purtat atunci mai multe conversații cu cel care era doar un tânăr masterand, un istoric în devenire. Însă Cristian Vasile studiase deja în Arhivele SRI şi în Arhivele Naționale şi în curând avea să devină cercetător ştiințific la Institutul de Istorie „Nicolae Iorga“. Peste ani am folosit expertiza lui în ceea ce priveşte funcționarea şi organizarea sistemului arhivistic.

În mai multe rânduri am fost acuzat că îmi laud prietenii. Răspund de fiecare dată cu detaşare şi uşor sarcastic: *ați vrea să îmi laud duşmanii?* Îmi apreciez prietenii, mai ales că de cele mai multe ori ei fac parte, ca şi mine, dintr-o comunitate epistemică, sunt intelectuali validați prin opera lor, pe care nu numai eu, dar şi alți cercetători consacrați o trec pe lista de recomandări bibliografice în domeniile lor de specializare (în speță: pentru înțelegerea regimului comunist). Pot spune, fără să exagerez prea mult, că am asistat de fapt la geneza acestei cărți. Cu Cristian Vasile am reluat dialogul prin 2004. Se ocupa deja de politicile culturale ale regimului Gheorghiu-Dej. A comentat pe larg în 2005 dialogul meu cu Ion Iliescu transformat în volum (*Marele şoc din finalul unui secol scurt*), fiind printre cei care au înțeles diferența dintre cercetătorul-intervievator şi martorul subiectiv al istoriei comuniste care era şeful statului de atunci. Nu era o simplă recenzie, era şi un portret pe care îl făcea lui Ion Iliescu („Un martor important: Ion Iliescu şi istoria României comuniste“, în *AIO – Anuarul Institutului de Istorie Orală*, VI, 2005, pp. 393 şi urm.), ca un istoric care cunoaşte în profunzime evoluțiile cultural-ideologice din timpurile comunismului şi demontează în mod profesionist afirmațiile autojustificatoare (*self-serving*) ale fostului preşedinte în ceea ce priveşte sistemul cultural şi educațional, Uniunea Asociațiilor de Elevi din România (UAER), organizație de tip front atât de familiară lui Ion Iliescu.

Unele capitole şi subcapitole ale acestui volum au fost inițial comunicări şi conferințe. Am asistat la 14 mai 2009 la remarcabila lui prezentare – de la Woodrow Wilson International Center for Scholars –

despre cultura română de „război rece“ din primul deceniu comunist, pe care am semnalat-o la vremea ei. (Vladimir Tismăneanu, *La Wilson Center: „Communist Romania's Cultural Cold War, 1947-1960“*, http:// tismaneanu. wordpress.com/ 2009/05/16/communist-romania %e2%80%99s-cultural-cold-war-1947-1960/.) Lucrarea de față continuă de fapt demersul care se regăseşte şi în *Perfectul acrobat. Leonte Răutu, măştile răului*, cartea la care am lucrat amândoi. Despre dramaturgia românească din anii 1950 şi despre unele personaje ale cărții (actrița şi regizoarea Marietta Sadova, scriitorul Petru Dumitriu) am scris împreună cu Cristian Vasile texte care au apărut în periodice academice şi în reviste culturale (Vladimir Tismăneanu, Cristian Vasile, „Turneul Teatrului Național la Paris din 1956: Secția de Relații Externe, exilul şi raporturile culturale româno-franceze“, în *Studii şi Materiale de Istorie Contemporană*, serie nouă, vol. 8, 2009, pp. 193–206; *iidem*, „Petru Dumitriu şi cataclismul stalinismului românesc“, în *22*, 28 aprilie 2009; *iidem*, „Fascism, teatru şi istorie. Marietta Sadova şi Garda de Fier“, în *Apostrof*, anul XX, nr. 9 (239), 2009, p. 6.)

Nu sunt deloc străin de unele tribulații din artele plastice autohtone. Am crescut cu multe statui şi monumente ale realismului socialist. Am locuit de la naştere şi până în 1965 pe strada Grigore Mora, apoi pe strada Iuliu Tetrat (prima aproape de Statuia Aviatorilor, a doua lângă Piața Dorobanți). Geografia zonei de nord a capitalei, care îmi este familiară, includea şi atelierele din perimetrul străzii ing. Ermil Pangrati, unde au lucrat artiştii epocii comuniste (unii conformişti, alții adeseori, mai ales după 1965, oarecum iconoclaşti). Când eram copil, priveam cu interes cum se înalță – nu departe de strada mea – statuia lui Iosif Vissarionovici Stalin de la intrarea în Parcul Herăstrău, din zona (acum) Pieței Charles de Gaulle (fostă Aviatorilor, fostă I.V. Stalin), statuie lucrată de sculptorul Dumitru Demu, cel care avea să părăsească „paradisul“ comunist instaurat de Generalissimul pe care îl turnase în bronz. La Caracas, în 1982, în biblioteca mătuşii mele – Sofia Imber, cunoscută în domeniul criticii de artă –, am citit memoriile lui Demu, emigrat în Venezuela, în care povestea despre instrucțiunile primite din partea lui Iosif Chişinevschi privind „surâsul lui Stalin“. În anii 1970, tatăl meu a lucrat ca redactor la Editura Meridiane, care tipărea cu predilecție lucrări de istorie şi critică de artă. Eu însumi urma să fiu bursier al Muzeului de Artă Contemporană din Caracas (Venezuela), unde am scris un eseu pentru catalogul expoziției Jesús Soto. În fine, în primăvara lui 2009, pe când vizitam împreună cu Cristian Vasile

National Gallery of Art, din Washington DC, discutam – admirând creația lui Brâncuşi – cât de neverosimile par unele susțineri ale lui Pavel Țugui, fostul şef al Sectorului de Literatură şi Artă din Secția de Propagandă pe vremea când Constantin Brâncuşi era pus la index de regimul comunist de la Bucureşti. Cred că în acest volum Cristian Vasile a reuşit să redea într-un mod onest şi verosimil complexitatea evoluțiilor din artele plastice româneşti în anii stalinismului integral. Pentru potentații comunişti, arta şi cultura, în genere, erau domenii de maxim interes. Marxismul s-a vrut o nouă antropologie, un efort de reclădire a condiției umane, ceea ce făcea din spațiul valorilor estetice unul al luptei acerbe pentru monopolul exercitat de ceea ce Czesław Miłosz a numit „Noua Credință“.

Tu îmi dai numai veştile proaste! – îl dojeneam în glumă pe Cristian Vasile în 2006 când, confruntat cu tot soiul de probleme (de acces la arhive, de comunicare cu alți membri ai Comisiei Prezidențiale etc.), îmi scria sau îmi telefona alarmat de la Bucureşti. Dar până la urmă optimismul meu s-a completat foarte bine cu luciditatea lui sceptică. Aş îndrăzni să spun că această calitate se vede şi în evaluarea documentului de arhivă, în filtrul critic cu care operează în carte. Grație unei temeinice documentări, el a reuşit să îmbine cât se poate de potrivit o varietate de surse istorice: documente ale *Agitpropului*, memorialistică, mărturii de istorie orală, izvoare diplomatice etc. Nu mă îndoiesc că va continua să aprofundeze cu competență studiul politicilor culturale comuniste din timpul lui Gheorghe Gheorghiu-Dej şi Nicolae Ceauşescu.

De ce scrie un istoric despre dramaturgie, beletristică, arte plastice? Pe terenul cercetării academice este loc pentru toată comunitatea istoriografică, politologică, pentru istoricii literari şi de artă. Documentul de arhivă poate şi chiar trebuie să fie privit din mai multe unghiuri, perspective etc. Arhivele sunt acum deschise. Aş îndrăzni să spun că şi datorită Comisiei pe care am avut onoarea să o conduc în 2006. Atunci s-a consolidat o prietenie care sunt convins că va dura. Sunt fericit deci să salut această reuşită istoriografică scrisă cu pasiune, rigoare, curaj şi sagacitate.

Washington DC, 26 martie 2010

Lista abrevierilor

ACNSAS — Arhivele Consiliului Național pentru Studierea Arhivelor Securității
Agitprop — Agitație şi propagandă
AICR — Arhiva Institutului Cultural Român
ANIC — Arhivele Naționale Istorice Centrale
ARLUS — Asociația Română pentru Strângerea Legăturilor cu Uniunea Sovietică
ASRI — Arhiva Serviciului Român de Informații
BOR — Biserica Ortodoxă Română
CC al PCR — Comitetul Central al Partidului Comunist Român
CCS — Consiliul Central al Sindicatelor
CpA — Comitetul pentru Artă
CPADCR — Comisia Prezidențială pentru Analiza Dictaturii Comuniste din România
CpC — Comitetul pentru Cinematografie
DGPT — Direcția Generală a Presei şi Tipăriturilor
DPA — Direcția de Propagandă şi Agitație
FIAPP — Fédération Internationale des Anciens Prisonniers Politiques
GAC — Gospodăria Agricolă Colectivă
IRRCS — Institutul Român pentru Relațiile Culturale cu Străinătatea
NARA — National Archives and Records Administration
ONC — Oficiul Național al Cinematografiei
PCR — Partidul Comunist Român
PCUS — Partidul Comunist al Uniunii Sovietice
PMR — Partidul Muncitoresc Român
RPR — Republica Populară Română
SAF — Sindicatul Artelor Frumoase
SCEP — Secția Centrală de Educație Politică
SCR — Societatea Compozitorilor Români

SGR — Societatea Germaniştilor din România
SLA — Sectorul de Literatură şi Artă
SMT — Staţiunea de Maşini şi Tractoare
SPA — Secţia de Propagandă şi Agitaţie
SRR — Societatea Română de Radiodifuziune
SSR — Societatea Scriitorilor Români
SSdR — Societatea Scriitorilor din România
ŞLCL — Şcoala de Literatură şi Critică Literară „Mihail Eminescu“
UAP — Uniunea Artiştilor Plastici
UAER — Uniunea Asociaţiilor de Elevi din România
UC — Uniunea Compozitorilor
USRPR — Uniunea Scriitorilor din Republica Populară Română
USASZ — Uniunea Sindicatelor Artiştilor, Scriitorilor şi Ziariştilor
US — Uniunea Scriitorilor
USRPR — Uniunea Scriitorilor din Republica Populară Română
UTM — Uniunea Tineretului Muncitor
UNSR — Uniunea Naţională a Studenţilor din România
YMCA — Young Men Christian Association

Introducere

După 1989, personalități ştiințifice, literare, diverse centre, institute, grupări intelectuale, comisii concurente au trecut la elaborarea de lucrări în care au fost reflectate evoluțiile din cultura română după 1945, dezvoltând opinii în contradictoriu. De cele mai multe ori – dacă ne referim la literatură – disputele îşi au originea în tensiunile de dinainte de 1989, multe dintre ele putând fi puse pe seama rivalității dintre diferite grupuri care au gravitat în jurul unor personalități culturale (Marin Preda, Nicolae Manolescu, Eugen Barbu ş.a.), dar şi în jurul unor reviste precum *România literară*, *Săptămâna*, *Luceafărul* şi altele. Am considerat că merită să alegem şi să comentăm un eşantion reprezentativ de lucrări, cu precădere vizând istoria literaturii sub comunism, care să ilustreze diferitele interpretări concurente, precum şi varietatea surselor utilizate. Este o întreprindere care ne poate lămuri în ce măsură temele abordate şi accentul asupra unor izvoare istorice şi perioade, în detrimentul altora, au avut şi motivații ideologice sau de altă natură.

În istoriografia română un impact foarte mare l-au avut două lucrări ale Anei Selejan purtând supratitlul *România în timpul primului război cultural*: *Trădarea intelectualilor* şi *Reeducare şi prigoană*, apărute în 1992 şi, respectiv, 1993, cărți care tratează perioada 1944–1948 şi care – lucru mai rar întâlnit – au primit în general aprecieri din mai multe direcții, de la reprezentanți ai unor tabere culturale rivale, aflați altminteri pe poziții ireconciliabile. Pot exista mai multe explicații: lucrările erau de pionierat, aşteptate de un public mai larg, din cauza interdicțiilor din vremea comunistă; ele tratează o perioadă asupra căreia nu s-au purtat cele mai mari controverse (sovietizarea culturii a fost un fenomen evident; în plus, analizele Anei Selejan se vor opri la anul 1948 şi apoi la 1960, fără să includă epoca Ceauşescu, perioadă în care s-au forjat şi consolidat grupările rivale ce s-au confruntat după 1989 în plan istoriografic). În al doilea rând, publicistica şi literatura conformistă ale unor mari scriitori nu sunt trecute

cu vederea, dar, în general, autoarea se fereşte de etichetări, astfel încât partizanii/adversarii unor G. Călinescu, Mihail Sadoveanu *et al*. sunt invitaţi să tragă propriile concluzii privind natura poziţiilor faţă de puterea politică ale acestor cărturari: colaboraţionism, conformism, adaptare etc.

A contribuit poate la percepţia pozitivă şi modestia afişată de criticul literar de la Sibiu, care admite că lectura presei din perioada 1944–1948, sursă folosită cu predilecţie, aproape în exclusivitate, poate i-a umbrit luciditatea1. Autoarea este conştientă că periodicele din epocă sunt surse de informare subiective şi face diferenţa dintre acest tip de izvor istoric şi documentul ştiinţific (fără să-l definească). Odată cu Ana Selejan înregistrăm despărţirea de reflecţia diletantă, după ureche, fără consultarea surselor primare, precum şi un travaliu benedictin, o cercetare sistematică în biblioteci; autoarea a studiat numeroase periodice ale vremii, 40 de colecţii complete de ziare şi reviste, practic cvasitotalitatea presei în care au fost enunţate opinii, puncte de vedere ce ţineau de dezbaterea culturală, de la *Adevărul* şi *Dreptatea* la *Scânteia tineretului*2. Acest aspect face ca lucrările sale (primele două lucrări, dar şi alte şase volume, intitulate *Literatura în totalitarism*, care surprind evoluţiile din intervalul 1949–1960) să fie valabile şi astăzi, devenind aproape obligatorii pentru cel care cercetează istoria literaturii şi a culturii române în perioada stalinistă, în anii guvernării Gheorghe Gheorghiu-Dej.

În aceste volume (*Trădarea intelectualilor* şi *Reeducare şi prigoană*) se regăsesc teme precum lupta dintre formele puterii şi inefabilul artistic, lupta între concepte (literatură nouă *versus* literatură neangajată politic), sunt trecute în revistă diverse direcţii literare, precum şi intensele campanii, inclusiv cele de demascare. Volumele conţin numeroase citate din presă, dar ele sunt mai mult decât nişte antologii comentate şi înseamnă mai mult decât croşetarea unor documente, deoarece Ana Selejan identifică taberele literare, alcătuieşte dosare ale mai multor lupte culturale. Autoarea a considerat că a „înfăţişat“ un bogat material probant pe care l-a prezentat „*sine ira et studio*, pe cât este omeneşte posibil“, însă uneori, de puţine ori, se vădeşte neajunsul raportării la un singur tip de sursă, presa, fără un demers comparativ. Semnificativă în acest sens este afirmaţia autoarei potrivit căreia: „Virajul hotărât spre instaurarea cât mai grabnică, în cultura românească, a noului profil de esenţă politică şi ideologică a fost determinat de radicalizarea spiritului de frondă al unui număr tot mai mare de creatori, de negare şi neaderare la noul curs al actului cultural, radicalizare ce s-a manifestat pe parcursul întregului an 1946 şi începutul

anului 1947.“3 Acest viraj are mai multe cauze şi pe primul loc se situează rolul factorului extern, faptul că vârfurile din PCR acționau la stimulii din exterior, de la Moscova, care în toamna lui 1947 impun uniformizarea ideologică, dispariția diversității politice şi culturale în Europa răsăriteană.

O carte înrudită cu lucrările Anei Selejan, întemeiată cu prioritate tot pe presa culturală şi politică a vremii, dar mai bogată în profiluri biografice de epocă, este cea semnată de criticul literar Marin Nițescu, *Sub zodia proletcultismului. O carte cu domiciliu forțat (1979–1995). Dialectica puterii. Eseu politologic* (ediție îngrijită de M. Ciurdariu, Editura Humanitas, Bucureşti, 1995), publicată abia în 1995, deşi a fost terminată în anul 1980. Aceasta conține şi o bibliografie cuprinzătoare, precum şi o antologie de texte ilustrative. Izvoarele principale folosite de Marin Nițescu sunt în mare parte aceleaşi, dar, în mai mare măsură decât Ana Selejan, criticul de la *Viața românească* dă dovadă de un accentuat radicalism etic, neezitând să vorbească de prostituție morală în cazul publicisticii şi literaturii angajate tipărite de marii scriitori după 1945. Tonul său patetic-justițiar nu cruță nici nume importante din deceniile şapte–nouă, aflate la debut spre finalul epocii staliniste: Ana Blandiana, Nicolae Manolescu, Eugen Simion. Dincolo de numeroasele limpeziri pe care le aduce şi de surpriza că a existat literatură de sertar valoroasă – firavă, este adevărat –, precum şi un autor care a refuzat să se lase cenzurat pentru a publica, lucrarea, care rămâne şi azi una de referință, a perpetuat şi chiar a consacrat un concept inadecvat: cel de *proletcultism* aplicat creației literare şi artistice din perioada 1948–1964.

Or, argumentația Sandei Cordoş, istoric literar clujean care s-a aplecat asupra unei importante probleme de terminologie, a lămurit multe lucruri şi i-a determinat şi pe mai mulți istorici să reevalueze aparatul conceptual şi să prefere termenul de jdanovism pentru a desemna stadiul de evoluție al culturii române în perioada de maximă presiune ideologică. Într-o *Addenda* la o erudită lucrare de istorie literară, *Literatura între revoluție şi reacțiune. Problema crizei în literatura română şi rusă a secolului XX*, Sanda Cordoş a proclamat, spre surprinderea unor comentatori, că: „Proletcultismul n-a existat.“ N-a existat în perioada 1948–1964, mai bine zis. Cercetătoarea clujeană a examinat originile conceptului de proletcultism şi a evocat marginalizarea, de către Lenin, a organizației *Proletcult*, condusă de A.A. Bogdanov, care manifesta tendințe de independență în raport cu Partidul Comunist bolşevic – PC(b). Proletcultismul avea să devină, atât în URSS, cât şi în spațiul cultural românesc, o tendință periculoasă, condamnată ca

atare de „teoreticieni“ literari oficiali şi de scriitori puşi în slujba conducerii PMR4. Termenii de proletcultism şi jdanovism, aplicați perioadei de după 1947, au coexistat ca sinonimi, deşi folosirea celui dintâi a fost improprie. Evident, un rol major în frecvența cu care conceptul de proletcultism a fost utilizat îl are şi Marin Nițescu, a cărui influentă lucrare *Sub zodia proletcultismului…* s-a impus în cultura română. Această influență este vădită şi astăzi, în pofida demonstrației convingătoare a Sandei Cordoş5.

Dincolo de acestea, M. Nițescu a produs o carte care a avut un mare impact, foarte des citată în lucrările de specialitate, incomodă, atacată şi dinspre dreapta extremă, dar şi dinspre o zonă echilibrată a stângii culturale; atât de Mihai Ungheanu, reprezentantul taberei „autohtoniste“ de la *Luceafărul*, cât şi de Zigu Ornea, colaboratorul *României literare* conduse de Nicolae Manolescu. Într-o recenzie la cartea lui M. Nițescu, publicată în *România literară* (nr. 50/1995), Zigu Ornea relativizează opiniile autorului şi insistă pe defectele lui M. Nițescu, pe presupusele sale intenții resentimentare, de „complexat secretând uri şi idiosincrazii neîmpăcate“. Lui Z. Ornea i-a atras atenția şi o frază cu caracter sentențios emisă de Marin Nițescu: „Dacă toți scriitorii de valoare ar fi preferat să tacă decât să accepte şi chiar să laude condiția degradantă a cenzurii şi autocenzurii, demnitatea de scriitor ar fi fost salvată.“ Zigu Ornea a replicat spunând: „Dacă toți (inclusiv Călinescu, Vianu, Sadoveanu, Ralea, apoi Arghezi) ar fi tăcut, atunci cultura română şi-ar fi suspendat existența în dauna ei şi cu consecințe catastrofale.“ Reflecțiile lui Zigu Ornea au generat alte polemici şi intervenții în favoarea lucrării criticului Gheorghe Grigurcu, altminteri unul dintre cei prezenți în antologia lui Nițescu cu texte conformiste, alături de N. Manolescu şi Ana Blandiana: „nu ne putem oare imagina şi o altă soluție, în conformitate cu simțul moral?“ – s-a întrebat Grigurcu6, iar această problemă a revenit cu ocazia apariției *Dicționarului general al literaturii române*, coordonat de academicianul Eugen Simion, lucrare lexicografică de proporții, căreia i s-a reproşat ocultarea mai multor elemente stânjenitoare din biografia unor scriitori.

Delimitări de lucrarea lui M. Nițescu au venit, cumva cu mai multă pregnanță, din zona protocronistă, ultranationalistă, reprezentată de Ilie Bădescu şi (sus-amintitul) Mihai Ungheanu, coordonatorii lucrării *Enciclopedia valorilor reprimate. Războiul împotriva culturii române (1944–1999)*, Editura Pro-Humanitate, Bucureşti, 2000. Cei doi pornesc de la listele publicațiilor interzise şi trec în revistă biografiile şi bibliografiile celor puşi la index de regimul comunist, dar multe susțineri se învecinează

cu teoria conspirației. Prelungirea analizei până în 1999 este tendențioasă, polemică şi extrem de discutabilă. Ilie Bădescu şi Mihai Ungheanu îşi argumentează recursul la „metoda enciclopedică“7, considerată potrivită în contextul cercetării situației şi dramei culturii române în secolul XX, în contextul efectului devastator pe care l-a avut dominația comunistă asupra întregului peisaj al acestei culturi vreme de peste 40 de ani. „Această dominație – susțin cei doi – a provocat un fenomen de «scufundare» în noianul uitării colective a culturii române“. Numai că parțialitatea acestui demers se vădeşte imediat: fenomenul degradării culturale din anii 1970 şi 1980 este ignorat, tezele din iulie 1971 şi celelalte presiuni ideologice imputabile lui Nicolae Ceauşescu sunt trecute sub tăcere. Nu există o listă a valorilor reprimate în perioada de după 1965 şi nici o evidență a cărților prohibite ori cenzurate şi a autorilor interzişi în intervalul 1965–1989. De altfel, această lucrare, care s-a dorit de tip enciclopedic, a fost în general ignorată în spațiul literar, universitar şi academic.

Nu acelaşi lucru s-a întâmplat cu voluminoasa sinteză semnată de Marian Popa (numărând aproximativ 2 500 de pagini), intitulată *Istoria literaturii române de azi pe mâine 23 august 1944–22 decembrie 1989* şi înrudită cu „Enciclopedia“ mai sus pomenită şi care a fost recenzată în principalele reviste culturale. Spre deosebire de Ana Selejan, care a terminat documentarea în doi ani, Marian Popa a lucrat la strângerea materialului pentru această sinteză monumentală timp de aproape 20 de ani, adunând diverse categorii de surse: presă, memorialistică, literatură beletristică şi mărturii orale şi consemnând inclusiv elemente de culise, de cancan, ale vieții culturale. Însă comentatorii acestei sinteze au subliniat pe lângă meritele indiscutabile ale cărții, fără precedent prin dimensiuni, şi umbrele generate de tezismul autorului, de expunerea unui scenariu conspiraționist, unde parcă doar evreii din aparatul de propagandă şi din spațiul cultural joacă un rol malefic, iar ideologia marxist-leninistă este de sorginte evreiască. Aceste derapaje de nuanță xenofobă au fost sesizate de mai mulți dintre cei care au comentat sinteza lui Marian Popa. Din lectura celor două volume se vădeşte un autor cu multe *parti pris*-uri, dar bine informat. De altfel, într-o recenzie la cartea sa, istoricul literar Dan C. Mihăilescu a semnalat că Marian Popa a publicat în *Istoria* sa mai multe pagini care se regăsesc într-o formulare apropiată şi în *Cartea Albă a Securității. Istorii literare şi artistice* sub forma unor note informative, sugerând posibila colaborare a autorului cu poliția secretă ceauşistă. Aceste presupuneri au fost alimentate şi de concepția lui Marian Popa despre

Securitatea patriotică de după 1964 şi de preocuparea sa – filolog de formație, dar dornic de a fi asimilat cu calitatea de istoric pur şi simplu – pentru amănuntele picante, pentru orientările sexuale ale oamenilor de cultură, în general pentru detalii ce țin mai mult de fiziologie decât de biografia literară a scriitorilor, informații care provin dintr-un „folclor“ subteran, dintr-o zvonistică a epocii, mai mult sau mai puțin maliţioasă, şi greu de verificat, şi care înfățişează cu pregnanță dubla calitatea a istoricului: martor (de cele mai multe ori subiectiv), dar şi cercetător.

Istorici de azi ai literaturii şi culturii secolului XX, precum Marian Popa, au creat ei înşişi izvoare istorice, sunt depozitarii unor însemnări, notații, jurnale, colecționarii unui „folclor“, ai unor bârfe, au idiosincrazii foarte vizibile ş.a.m.d. Cazul Marian Popa ilustrează poate mai bine decât altele atât multitudinea de postúri ale istoricului culturii: actor, spectator, martor şi exeget, cât şi problemele complexe ce se degajă de aici. Sursele sunt mai numeroase şi problema istoricului este cum să le pună mai bine în practică, pentru a se delimita de jurnalist, reporter etc. S-a spus – chiar şi în istoriografia română, iar cazul lui Marian Popa este pilduitor – că „totul pare să reclame o atitudine prudentă față de munca istoricului, mai ales dacă e vorba de o epocă foarte recentă“. Drept măsură de precauție s-a propus o „înaltă supraveghere“ a istoricului ale cărui conduite par uneori abuzive8. În ce ar putea consta această supraveghere aplicată istoricilor care s-au ocupat de evoluțiile din cultura română postbelică? Pe lângă critica surselor folosite, ar fi utilă şi analiza conflictelor de interese, a declarațiilor de avere/povară spirituală (actele de sfidare/compromis cu puterea totalitară), lista izvoarelor ignorate şi conținutul lor, a izvoarelor la care au blocat accesul, ca şefi de arhive, verificarea la CNSAS a trecutului, dar şi a dosarelor de cadre, precum şi cercetarea inventarului cu temele prohibite de aceşti istorici cât timp au ocupat poziții administrative înalte în facultăți, institute de cercetare, edituri, publicații ştiințifice etc., lista articolelor şi recenziilor respinse. Ce înseamnă aceasta: a cere mai mult respect pentru document, context istoric şi adevăr sau reprezintă un ansamblu de măsuri cu iz polițienesc? Totul depinde de intenție, ton şi de capacitatea de a discerne între biografia plină de păcate şi opera valoroasă sau părți din operă care sunt valabile din punct de vedere estetic sau ştiințific. Nu se pot da garanții privind limitarea exceselor, dar există semne că se poate ajunge la o asemenea maturitate.

Se pot trage concluzii privind veridicitatea unor susțineri şi prin studierea scrierilor de ego-istorie, analizate recent de profesorul Alexandru

Zub, cu referire la cazul istoricilor francezi. Apelând la acest caz, poate exista şi o lectură în cheie optimistă, à la Pierre Nora, cel care consemna şi saluta „cucerirea de către istoric a propriului secol şi a prezentului însuşi“, pentru că există antidot împotriva contaminării: lectura critică. La scrierile unui alt francez, Pierre Bourdieu, a apelat antropologul american Katherine Verdery în studiul său despre identitate şi politica față de cultură în România lui Ceauşescu (şi, pe urmele ei, alți cercetători români, cu precădere sociologi). Verdery privilegiază o abordare care refuză simpla dihotomie dintre partid şi savanți şi nu-i vede pe aceştia din urmă ca pe nişte simple instrumente pasive în mâinile comuniştilor; sursele folosite sunt diverse: presă, mărturii orale, discuții, interviuri cu intelectuali, manuscrise inedite, lucrări teoretice, literatură secundară privind Europa de Est şi URSS. Definiția intelectualilor cu care operează profesoara de antropologie de la City University of New York include pe oricine a cărui practică socială invocă pretențiile la cunoaştere sau la crearea şi menținerea valorilor culturale şi a cărui revendicare este cel puțin parțial recunoscută de alții9. Intelectualii ocupă un loc care este parte din spațiul ideologiei şi legitimării. K. Verdery dedică un întreg capitol (cap. 2) unei discuții teoretice – care în general a lipsit din discursul istoricilor români – despre natura sistemelor comuniste (socialiste) şi locul deținut aici de activitatea intelectuală. Katherine Verdery încearcă să sugereze ce ar putea implica trăsăturile sistemului socialist pentru relația intelectualilor cu puterea şi pentru comportamentul lor. Este o abordarea mai calmă, mai puțin pătimaşă, deşi nu lipsită de empatie, cartea fiind dedicată *lui David Prodan şi tuturor acelora care au spus NU, unii chiar cu prețul vieții*.

Aceleaşi caracteristici se regăsesc în lucrarea sociologului ieşean Dan Lungu, *Construcția identității într-o societate totalitară. O cercetare sociologică asupra scriitorilor*, Editura Junimea, Iaşi, 2003. Sursele şi temele abordate sunt asemănătoare. Dan Lungu se concentrează asupra scriitorilor datorită rolului ales pentru ei de Partidul Comunist în cadrul procesului de transformare a societății şi de formare a omului nou10 şi este preocupat mai mult de exactitatea descrierii mecanismelor sociale, de tipologizarea strategiilor identitare, de punerea în evidență a contribuției propagandei şi manipulării, de descrierea proiectului identitar al puterii şi de proiectele identitare ale diferitelor tipuri de actori sociali. Studii interesante a publicat şi sociologul clujean Marius Lazăr, care a scris despre relația dintre structurile politice şi cultură în timpul regimului comunist, cu precădere în etapa național-stalinismului11. Laureana Urse, în

volumul *Intelectualitatea română*, apărut în anul 2000, a abordat problema noii intelectualități de după 1948, produsul învățământului transformat, intelectualitate care a trecut de la comunismul de ocazie la o „internalizare a valorilor şi normelor comuniste“12 şi a considerat că datorează totul comunismului413 Din păcate, nu întotdeauna analizele sociologice sunt însoțite de citarea surselor, iar acesta este şi cazul acestei sinteze. De aceeaşi carență suferă şi producțiile unor istorici şi istorici literari, neputându-se vorbi în acest caz de ceea ce Alexandru D. Xenopol numea „erudiția rău întrebuințată“ care „dăunează istoriei mai mult decât îi foloseşte“. Dimpotrivă, după 1990 a existat un deficit de precizie uşor sesizabil la nivelul surselor folosite. Lucrul acesta se vădeşte chiar şi la un istoric literar foarte important: Eugen Negrici, autorul uneia dintre cele mai bune sinteze de istorie a literaturii sub comunism, apărută în 200214, carte căreia i se poate aduce uşor obiecția că e lipsită de erudiție. Prin absența aparatului critic, a notelor de subsol şi a bibilografiei, sinteza pare o simplă istorie de popularizare, deşi nu este numai atât. Performanța trebuie subliniată cu atât mai mult cu cât profesorul Negrici a folosit în exclusivitate surse deschise.

Printre cei care s-au ocupat de această temă a evoluției culturii române sub comunism s-a repetat totuşi o veche controversă întâlnită la sfârşitul secolului al XIX-lea privind ordinea priorităților: editarea izvoarelor sau construcția lucrărilor de interpretare? Dilema a fost rezolvată întru câtva şi de unii colegi de la Institutul de Istorie „Nicolae Iorga“, CNSAS şi INST într-un volum recent, care îmbină studiile consistente, de interpretare, cu reproducerea documentelor de arhivă15. Aceste documente, mai ales cele emanate de la PCR, de la Secția de Propagandă – dar nu numai –, au fost valorificate, în parte, şi de Pavel Țugui şi Marin Radu Mocanu. În cazul primului s-a vorbit chiar de lucrări de amintiri documentare, Pavel Țugui ocupând funcții importante în aparatul CC al PMR în cadrul Secției de Propagandă şi Agitație ce supraveghea spațiul intelectual artistic, uniunile de creație şi alte instituții culturale (devenind ulterior şef al Secției Ştiință şi Cultură). Trebuie remarcată diversitatea istoriilor care s-au scris după 1989, varietatea demersurilor în contrast cu perioada comunistă, când cu greu se putea vorbi de un pluralism istoriografic. În acelaşi timp, cercetând multe lucrări, se pot observa dependențele multiple ale istoricului, deseori prizonier al sinelui şi al mediului său. Dacă Georges Duby îşi recunoştea asemenea păcate16, captivitatea şi dependența de anturaj, în spațiul nostru nu prea a existat o asemenea asumare, tranşantă, a condiției subiective.

În ceea ce ne priveşte, am pornit de la premisa că un număr însemnat de documente de arhivă nu a fost încă valorificat. Scopul acestui volum este acela de a încerca să surprindă procesul de impunere a unei noi culturi în domenii precum literatura, teatrul, artele plastice, muzica, cinematografia, învățământul. Ne-am propus să urmărim, cu ajutorul documentelor emanate mai ales de la Secția de Propagandă şi Agitație a CC al PCR, dar şi al memorialisticii, literaturii de specialitate şi al altor materiale de arhivă atât gradul de ideologizare a şcolii şi a diverselor ramuri ale culturii în etapa stalinistă a regimului comunist, cât şi consecințele interdicției aplicate surselor de reper naționale ale vechii culturi17. Am încercat să cuprindem câteva dintre cele mai semnificative transformări pe care le-a suferit spațiul cultural românesc în perioada stalinistă (1948–1953)18, interval care a stat sub semnul controlului ideologic deplin şi al aplicării servile a tezelor jdanoviste privind literatura şi arta. Documente inedite ale propagandei de acest gen, coroborate cu alte surse, pot suplini măcar în parte atât carența de informație, cât şi greutățile de a reconstitui trecutul semnalate de Nicolae Manolescu la dezbaterea *Literatura română în timpul comunismului* din anul 2004: „Foarte multe din lucrurile care s-au întâmplat şi care au avut consecințe în opere, în literatură, au rămas într-o formă orală. Dacă ne vom adresa cărților, revistelor, ziarelor, deci bibliografiei aşa-zicând publice, vom avea surpriza că foarte multe lucruri nu sunt deloc cunoscute, nu sunt înregistrate.“19 Este adevărat că declasificarea documentelor purtând antetul Secției ideologice a Comitetului Central s-a făcut – după toate aparențele – într-un mod incomplet, astfel că nu este exclusă în viitor modificarea anumitor perspective.

De ce sunt importante documentele Secției de Propagandă şi Agitație? Imediat după cucerirea puterii politice de către comuniştii români s-a pus şi problema creării unei culturi de tip nou, superior, ca parte componentă a orânduirii sociale impuse de Moscova. Deşi discursul oficial insista că această nouă cultură este creată de masele muncitoare, de fapt, geneza şi dezvoltarea ei erau vegheate şi dictate în exclusivitate de conducerea Partidului Comunist, prin intermediul unui organ cuprins în structura Comitetului Central al PCR/PMR, Direcția (ulterior *Secția*) de Propagandă şi Agitație20. Secția a cunoscut mai multe denumiri şi transformări până în 1989; la un anumit moment, *Sectorul* de Literatură şi Artă, subordonat Secției de Propagandă şi Agitație, a devenit *Secția* de Literatură şi Artă. La mijlocul anilor 1950, s-a înființat şi Secția de Ştiință şi Cultură care a ieşit,

pentru un an, din subordinea secretarului CC al PMR cu propaganda şi a Secției de Propagandă şi Agitație conduse de Leonte Răutu[21]. Prin decizia comuniştilor români se prelua modelul sovietic al statului-propagandă[22], numai că, spre deosebire de alte țări sovietizate ale Europei Centrale şi de Est, unde rețelele Agitpropului reuşiseră să penetreze şi să influențeze mai multe medii sociale încă din perioada interbelică[23], în România trebuia înfrântă o reticență combinată cu o ostilitate sporită.

În cele mai multe țări ale Europei Centrale şi de Est, accesul cercetătorilor la documentele Secției de Propagandă s-a produs aproape imediat după căderea regimurilor comuniste, spre deosebire de România, unde desprinderea de trecut a reprezentat un proces mai lung şi, din motive politice, posibilitatea studierii acestor izvoare istorice s-a deschis abia după 1996–1997 şi doar pentru câțiva privilegiați sau cercetători inițiați şi insistenți. Nu întotdeauna documentele declasificate, chiar şi pentru un număr foarte mic de istorici, au fost şi cele mai relevante. Timp de un deceniu, până în primăvara anului 2007, accesul la documentele fondului Comitetul Central al Partidului Comunist Român – Secția de Propagandă şi Agitație a fost unul restrâns, care a necesitat aprobarea specială a directorului general al Arhivelor Naționale. În anul 2001, într-un volum de documente privind cenzura comunistă, Marin Radu Mocanu – un privilegiat al conducerii Arhivelor de atunci – făcea trimitere la fondul *Arhiva CC al PCR, Secția Propagandă şi Agitație*[24], stârnind din nou interesul celorlalți cercetători – care nu aveau cunoştință de faptul că un asemenea fond se află în depozitele Arhivelor Naționale – asupra dosarelor create de organul Comitetului Central care veghea la puritatea ideologică a regimului comunist. Într-un alt volum, apărut în anul 2006, Marin Radu Mocanu îşi propune să dezvăluie „conturile intercomuniste“, iar la capitolul Activism şi dirijism – cele două sperietori ale proletcultismului (pp. 155 şi urm.) face o evaluare a importanței materialelor provenind de la Secția de Propagandă şi Agitație. Istoria dramei omului de litere şi de ştiință român – afirma M.R. Mocanu – „trebuie scrisă în principal pe baza documentelor oficiale, autentice, precum cele de față, ce exprimă fața neîntoarsă a realității, informațiile serviciilor secrete trebuind tratate cu maximă prudență, cu toată circumspecția, fiind impregnate cu mult subiectivism şi date contrafăcute, ca şi informațiile vehiculate în presa timpului“[25]. Scrierile lui Pavel Țugui[26], fost responsabil al Secției, dincolo de subiectivismul lor, uneori extrem de evident, sunt utile şi complementare volumelor de documente editate de Marin Radu Mocanu. Dată fiind

importanța acestei Secții în procesul de luare a deciziilor în privința politicii culturale, i-am consacrat primul capitol al lucrării (Ministerul Artelor, Secția de Propagandă şi Agitație şi „îndrumarea“ culturii). Pentru a cuprinde şi o dimensiune externă a culturii româneşti de tip sovietic, am inserat şi un scurt subcapitol despre relațiile culturale internaționale ale României comuniste în anii 1945–1953.

Beneficiind în spațiul cultural autohton de o adevărată supremație în cadrul artelor27, literatura a intrat de la început în vizorul factorilor de decizie comunişti responsabili cu difuzarea mesajului partinic în mediul intelectual, fiind considerată de cuplul ideologic Leonte Răutu–Ofelia Manole drept „o armă puternică în mâinile clasei muncitoare“28. Acesta a fost şi principalul considerent pentru care i-am consacrat capitolul al doilea – Literatura realismului socialist. Aceleaşi constrângeri şi limitări care derivau din metoda de creație realist socialistă au fost impuse şi dramaturgiei, iar teatrul a devenit o anexă a propagandei politice, concomitent cu răspândirea modelului artistului de stat. Pentru a surprinde evoluțiile din artele plastice, am apelat în principal la scrierile a doi importanți istorici de artă: Radu Bogdan şi Magda Cârneci. Potrivit lui Radu Bogdan, realismul socialist a fost o dramă „nu pentru toată lumea, nu pentru toți artiştii, dar oricum pentru o parte însemnată a făuritorilor culturii noastre şi chiar a culturii înseşi“29. În opinia sa, despre realismul socialist s-a vorbit puțin înainte de 1948, existând doar câteva broşuri, traduceri şi discursuri; în fond, realismul socialist fusese până atunci un concept fantomă, fără contur, fără consistență. Radu Bogdan încearcă o pătrundere în resorturile intime ale realismului socialist şi pledează pentru o istorie nuanțată, analitică şi subtilă, deşi admite că şi textul său este profund subiectiv: „despre realismul socialist eu unul nu pot scrie decât cu părtinire şi ură“; „cum aş putea fi neutru, cum aş putea să nu urăsc tocmai această perioadă care mi-a violat cel mai mult conştiința, m-a denaturat şi constrâns la tăcere, m-a silit să-mi calc în picioare idealul umanitar, demnitatea, dramul de libertate, făcându-mă să adun în mine o imensă revoltă“30. Magda Cârneci are o viziune sintetică asupra artelor plastice dintr-o perspectivă ce îşi propune să îmbine istoria artei cu politologia şi sociologia31. Premisa de la care porneşte Magda Cârneci în analiza ei asupra raportului dintre discursul puterii şi discursul artelor plastice este aceea a unui câmp artistic subordonat drastic, după 1947–1948, unui mod de existență marcat profund de primatul represiv al ideologiei totalitare. Acestei prime etape, de instaurare violentă a noului regim, îi corespunde o

artă totalitară[32], o artă esențialmente ideologică.

Evoluția muzicii româneşti în perioada postbelică a beneficiat de o atenție mai redusă din partea cercetătorilor, în contrast cu interesul crescut manifestat pentru literatură, în special pentru relația scriitorilor cu puterea politică. După 1989, ziarele, revistele de cultură, editurile importante au acordat un spațiu relativ restrâns problematicii vieții muzicale în comunism, chiar şi când a fost vorba de o temă tentantă din punct de vedere publicistic, cum este cea a „colaborationismului“ şi „rezistenței“ intelectualilor şi artiştilor. Subiectul a fost atins parțial într-o lucrare cu o circulație modestă scrisă de un martor privilegiat al epocii, istoricul şi criticul muzical Octavian Lazăr Cosma, cel care a realizat o cronică de mare valoare documentară a Uniunii Compozitorilor sub regimul comunist, întemeiată atât pe materiale provenind din arhiva Uniunii, din arhivele personale, diferite procese-verbale, corespondențe, periodice ale vremii, monografii, cât şi pe propriile amintiri, informații din culise adunate pe parcursul câtorva decenii[33]. Lucrarea a devenit un reper istoriografic, o sursă importantă utilizată şi de profesoara Valentina Sandu-Dediu, care, după 1989, a alcătuit prima sinteză de istorie a muzicii româneşti în a doua jumătate a secolului XX, un volum foarte util, care atinge şi tema impactului ideologiei comuniste asupra creației artistice[34]. Într-o măsură mai mare sau mai mică ambele lucrări sugerează ponderea însemnată a Direcției/Secției de Propagandă şi Agitație în definirea politicii culturale a regimului comunist, o politică ce a promovat uniformizarea inclusiv la nivelul creației muzicale, precum şi înstăpânirea spiritului de partid în mediul artistic (având şi sprijinul unor compozitori precum Matei Socor). Evident, o carte de neocolit este monografia în mai multe volume dedicată Operei Române şi semnată de Anca Florea. Pornind în mare măsură tot de la documentele Secției de Propagandă, mai ales ale Sectorului de Literatură şi Artă, recent declasificate, am încercat în capitolul cinci să urmărim efectele pe care le-a avut impunerea de către conducerea comunistă a înregimentării şi ideologizării în viața muzicală românească în primii ani de după instaurarea monopolului puterii.

În capitolul Cinematografia – arta cea mai importantă ne-am propus să surprindem amprenta lăsată de propaganda comunistă asupra filmului autohton, precum şi transformările instituționale care au intervenit în acest domeniu de la finele „epocii vechi“ a cinematografiei şi până în 1953 (istoricii de film au plasat „epoca veche“ a cinematografului românesc între anii 1897 şi 1946, adică între primele proiecții din spațiul românesc şi

ultimele lungmetraje de ficțiune nealterate de mesaj procomunist, terminate în 1945 şi prezentate publicului în anul 194635). Ca şi în celelalte capitole, am utilizat în principal documente din fosta arhivă a CC al PCR şi am apelat cu folos, pentru coroborarea informațiilor, la principalele sinteze de istorie a cinematografiei româneşti, precum şi la lucrări speciale şi memorialistice datorate unor autori precum Călin Căliman, Valerian Sava, Viorel Domenico, Paul Călinescu, Traian Popescu-Tracipone. Noua elită culturală şi artistică preconizată de conducerea comunistă trebuia formată într-un sistem educațional profund modificat, rupt de tradițiile şcolii interbelice. Între obiectivele principale ale legii învățământului din 3 august 1948 – Decretul nr. 175 – s-au aflat: formarea tinerilor în spirit comunist, controlul strict al şcolilor elementare, medii şi superioare, prin suprimarea autonomiei universitare, precum şi asigurarea cadrelor pentru planul de industrializare, prin extinderea învățământului tehnic mediu şi superior36. Conducerea comunistă viza şi constituirea unei pături de „cadre“ care să aplice politica partidului în aparatul de stat, armată, justiție, învățământ şi cultură. În capitolul dedicat sistemului educațional în epoca stalinistă am abordat problema consecințelor aplicării noii legi a învățământului, precum şi aspecte ale „reformei“ comuniste în învățământul superior filologic, artistic şi muzical.

Dincolo de unele problematizări, interpretări şi discuții în jurul unor concepte sau de preluarea unor sugestii oferite de studiile privind sociologia artei şi sociologia culturii, lucrarea privilegiază palierul istoriei evenimențiale şi al reconstituirii structurilor instituționale care au dominat literatura şi artele din România primului deceniu comunist. Am renunțat la ideea de ataşa la sfârşitul lucrării o anexă documentară, în schimb am reprodus uneori în text, pe larg, fragmente din izvoarele considerate mai relevante. În cazul citatelor redate în lucrare am înlocuit în mod tacit formule de genul *dela*, *cari*, *şcoale* cu variantele consacrate azi: *de la*, *care*, *şcoli*. Întregirile din interiorul citatelor au fost semnalate prin paranteze drepte. Am suprimat paragrafele care nu îşi aveau justificarea.

Unele capitole şi subcapitole ale cărții au apărut, în forme mai restrânse, în diverse periodice academice: „Petru Groza şi degradarea folclorului românesc (1951)“, în *Studii şi Materiale de Istorie Contemporană*, serie nouă, vol. III, 2004; „[Câteva considerații privind] Istoria teatrului românesc în primii ani de comunism“, în *Revista Istorică*, tomul XVI, nr. 5–6, 2005, pp. 99–110; „Impunerea controlului comunist asupra culturii, 1948–1953“, în *Arhivele Securității*, vol. II, 2006, pp. 44–

53; „Secția de Propagandă şi Agitație şi «îndrumarea» culturii române, 1948–1953. Câteva considerații“, *Studii şi Materiale de Istorie Contemporană*, serie nouă, vol. VI, 2007, pp. 45–55; „Considerații privind relațiile culturale externe ale României în anii 1945–1953“, în *Revista Istorică*, serie nouă, tomul XVIII, nr. 1–2, 2007, pp. 133–140; „Câteva reflecții privind evoluția artelor plastice în primul deceniu comunist, 1945–1953“, în *Revista Arhivelor. Archives Review*, anul LXXXV, nr. 1, 2008, pp. 257–282; „Creația muzicală românească de la diversitate la impunerea spiritului de partid, 1948–1953“, în *Revista Istorică*, tomul XIX, nr. 3–4, 2008, pp. 261–287; „Literatura realismului socialist. Scriitorii români şi povara ideologică (1948–1953)“, în *Studii şi Materiale de Istorie Contemporană*, serie nouă, vol. VII, 2008, pp. 96–117; „Cinematografia românească în perioada de tranziție de la „epoca veche“ la realismul socialist, 1945–1949“, în *Arhivele Securității*, 4, volum coordonat de Silviu B. Moldovan, Editura Enciclopedică, Bucureşti, 2008, pp. 314–326; „Sistemul de învățământ românesc în epoca stalinistă (1947–1953). Considerații“, în *Revista Istorică*, tomul XX, nr. 1–2, 2009, pp. 115–137.

Pe parcursul redactării lucrării am beneficiat de sugestiile – bibliografice şi de altă natură – ale colegilor mei din cadrul Programului *România şi Europa în secolul XX* (regretatul Eugen Denize, Ioan Chiper, Viorel Achim, Mioara Anton, Cosmin Popa, Radu Tudorancea, Cezar Mâță) de la Institutul de Istorie „Nicolae Iorga“, dar şi de sfaturile şi ajutorul unor cercetători pe care țin să îi amintesc în mod deosebit: Vladimir Tismăneanu, Dennis Deletant, Paul Hjartarson, Şerban Papacostea, Ştefan Andreescu, Mircea Munteanu, Anca Maria Şincan, Mihail Neamțu, Alexandru-Murad Mironov, Bogdan Cristian Iacob, Damiana Gabriela Oțoiu, R. Chris Davis, Cristina Bejan, Dorin Dobrincu, Valentin Săndulescu, Eugen Stancu, Andrei Cuşco, Steliu Lambru, Răzvan Pârâianu, Luciana Alexandra Ghica, Narcis Tulbure, Alina Pavelescu. Le cer scuze celor pe care i-am uitat. De asemenea, arhivari şi arhivişti de la Arhivele Naționale din Bucureşti şi ICR mi-au acordat în mai multe rânduri un sprijin prompt şi plin de solicitudine. Tuturor le mulțumesc. Sunt îndatorat Institutului Cultural Român, care mi-a acordat în anul 2009 o bursă de cercetare la Woodrow Wilson International Center for Scholars (Washington D.C., SUA), Programul *History and Public Policy*. Grație acestei burse – acordată pentru un proiect de cercetare intitulat *Communist Romania's Cultural Cold War, 1947–1960* – am putut beneficia de acces la numeroase lucrări şi izvoare relevante. În timpul stagiului de cercetare am

studiat şi în Arhivele Naționale ale SUA (National Archives at College Park, Maryland) îndeosebi documentele de la cota RG 84, Foreign Service Posts of the Department of State, Bucharest US Mission, General Records, cu precădere rapoartele diplomatice americane privind viața culturală românească de la sfârşitul anilor 1940 şi din anii 1950.

Note

1. Ana Selejan, *Trădarea intelectualilor. Reeducare şi prigoană*, ediția a II-a adăugită cu indice de nume şi o prefață a autoarei, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 2005, p. 18.

2. *Ibidem*, p. 6 şi p. 503.

3. *Ibidem*, p. 237.

4. Sanda Cordoş, *Literatura între revoluție şi reacțiune. Problema crizei în literatura română şi rusă a secolului XX*, ediția a II-a, Biblioteca Apostrof, Cluj-Napoca, 2002, pp. 273–277.

5. V. cap. I, „Fundamentele proletcultismului“, din lucrarea semnată de Florin Mihăilescu, *De la proletcultism la postmodernism (O retrospectivă critică a ideologiei literare postbelice)*, Editura Pontica, Constanța, 2002.

6. Gheorghe Grigurcu, *Cum am devenit stalinist (pagini din perioada 1990–1996)*, Editura Timpul, Iaşi, 1997, pp. 197–198.

7. Ilie Bădescu, „Enciclopedia ca metodă de cunoaştere“, în Ilie Bădescu, Mihai Ungheanu, coordonatori, *Enciclopedia valorilor reprimate. Războiul împotriva culturii române (1944–1999)*, Editura Pro-Humanitate, Bucureşti, 2000, p. 3.

8. Al. Zub, *Clio sub semnul interogației. Idei, sugestii, figuri*, Editura Polirom, Iaşi, 2006, p. 145.

9. Katherine Verdery, *Compromis şi rezistență. Cultura română sub Ceauşescu*, traducere de Mona Antohi şi Sorin Antohi, Editura Humanitas, Bucureşti, 1994, p. 36.

10. Dan Lungu, *Construcția identității într-o societate totalitară. O cercetare sociologică asupra scriitorilor*, Editura Junimea, Iaşi, 2003, p. 15.

11. Marius Lazăr, „Structuri politice şi cultură. Câmpul cultural de la «destalinizare» la mitul «salvării prin cultură»“, în *Xenopoliana*, anul VII, nr. 1–2, 1999. Aspecte ale reconfigurării câmpului cultural sunt surprinse şi de Alina Tudor [Pavelescu], „Une stratégie de légitimation politique. Le Parti Communiste Roumain et la reconfiguration du champ culturel“, în *Studii şi Materiale de Istorie Contemporană*, serie nouă, vol. III, 2004.

12. Laureana Urse, *Intelectualitatea română*, Editura Expert, Bucureşti, [2000], p. 95.

13. *Ibidem*, p. 96.

14. Eugen Negrici, *Literatura română sub comunism. Proza*, Editura Fundației PRO, Bucureşti, 2002.

15. Dan Cătănuş (coord.), Mioara Anton, Ana-Maria Cătănuş, Alexandru-Murad Mironov, Nicoleta Raluca Spiridon, *Intelectuali români în arhivele comunismului*, Editura Nemira, Bucureşti, 2006.

16. *Apud* Al. Zub, *Clio sub semnul interogației. Idei, sugestii, figuri*, Editura Polirom,

Iaşi, 2006.

17. Pe parcursul lucrării ne-am raportat şi la evoluțiile din URSS şi Europa Răsăriteană, utilizând mai multe studii consacrate relațiilor dintre lumea cultural-artistică şi puterea politică.

18. În mod deliberat, nu am abordat şi problematica „inventării“ intelectualului de partid, format la şcolile ideologice vegheate de Secția de Propagandă; pentru această chestiune, vezi o abordare sociologică recentă la Mihai Dinu Gheorghiu, *Intelectualii în câmpul puterii. Morfologii şi traiectorii sociale*, Editura Polirom, Iaşi, 2007.

19. „Literatura română în timpul comunismului“, în *22*, anul XV, nr. 744, 8–14 iunie 2004.

20. Meritată reținută presupunerea lui Ghiță Ionescu cum că *Agitpropul* românesc a practicat una dintre cele mai drastice politici culturale din toată Europa de Est; *Comunismul în România*, trad. Ion Stanciu, Editura Litera, Bucureşti, 1994, pp. 207-212.

21. Precizări în legătură cu reorganizările instituționale prin care a trecut Secția v. la Pavel Țugui, *Amurgul demiurgilor. Arghezi, Blaga, Călinescu (Dosare literare)*, Editura Floarea Darurilor, Bucureşti, 1998, p. 18; *idem*, *Scriitori şi compozitori în luptă cu cenzura comunistă*, Editura Albatros, Bucureşti, 2006, p. 41; Eugen Denize, C. Mâță, *România comunistă. Statul şi propaganda*, Editura Cetatea de Scaun, Târgovişte, 2006, pp. 112 şi urm.; Nicoleta Ionescu-Gură, *Nomenclatura Comitetului Central al Partidului Muncitoresc Român*, Editura Humanitas, Bucureşti, 2006, pp. 14–25.

22. Pentru geneza *statului-propagandă*, v. Peter Kenez, *The Birth of the Propaganda State. Soviet Methods of Mass Mobilization, 1917–1929*, Cambridge University Press, London & New York, 1985. Precizări teoretice şi metodologice v. la Adrian Cioflâncă, „Pentru o genealogie culturală a modelului propagandistic comunist“, în Andi Mihalache, A. Cioflâncă (editori), *In medias res. Studii de istorie culturală*, Editura Universității „A.I. Cuza“, Iaşi, 2007.

23. Detalii pentru cazul RDG v. la Richard Bodek, „The not – so – Golden Twenties: Everyday life and Communist Agitprop in Weimar-era Berlin“, in *Journal of Social History*, 30, nr. 1, Fall 1996, pp. 55–78.

24. Marin Radu Mocanu (ed.), *Cenzura comunistă. Documente*, Editura Albatros, Bucureşti, 2001, p. 51.

25. *Idem* (ed.), *Vremuri satanice. Documente*, Editura Ideea Europeană, Bucureşti, 2006.

26. V. şi Pavel Țugui, *Istoria şi limba română în vremea lui Gheorghiu-Dej. Memoriile unui fost şef de Secție a CC al PMR*, Editura Ion Cristoiu, Bucureşti, 1999.

27. Aceasta este şi opinia lui Ion Ianoşi, care apreciază că, în cadrul culturii române, literatura s-a aflat în prim-plan, ca pondere şi capacitate de influențare a publicului; Ion Ianoşi, „Uniunea Scriitorilor în sistemul culturii socialiste şi segmentul literar în tranziția românească“, în Adrian Miroiu (ed.), *Instituții în tranziție*, Editura Punct, Bucureşti, 2002, p. 234.

28. *Reconstituiri necesare. Şedința din 27 iunie 1952 a Uniunilor de creație din România*, ediție îngrijită, note critice, bibliografie de Mihaela Cristea, prefață de Marius Oprea, Editura Polirom, Iaşi, 2005, p. 214.

29. Radu Bogdan, „Un martor al realismului socialist“, în *Dilema*, anul III, nr. 113,

10–16 martie 1995.

30. *Ibidem*.

31. Magda Cârneci, *Artele plastice în România 1945–1989*, Editura Meridiane, Bucureşti, 2000, p. 5.

32. *Ibiden*, pp. 5–6.

33. Octavian Lazăr Cosma, *Universul muzicii româneşti. Uniunea Compozitorilor şi Muzicologilor din România (1920–1995)*, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor şi Muzicologilor din România, Bucureşti, 1995.

34. Valentina Sandu-Dediu, *Muzica românească între 1944–2000*, Editura Muzicală, Bucureşti, 2002.

35. Călin Căliman, *Istoria filmului românesc (1897–2000)*, Editura Fundației Culturale Române, Bucureşti, 2000, p. 123. O altă periodizare a propus Viorel Domenico, cel care a susținut că „preistoria filmului românesc se încheie în anul 1939, iar o nouă istorie a cinematografiei naționale începe în 1948, odată cu naționalizarea industriei cinematografice“; Viorel Domenico, *Istoria secretă a filmului românesc*, *1940–1950*, Editura Militară, Bucureşti, 1996, p. 5.

36. *Monitorul oficial*, partea I–A, anul CXVI, nr. 177, marți, 3 august 1948, pp. 6322–6324; Maria Someşan, Mircea Iosifescu, „Legile din 1948 pentru reforma învățământului“, în Romulus Rusan (ed.), *Anul 1948–instituționalizarea comunismului*, Bucureşti, Fundația Academia Civică, 1998, p. 440.

Ministerul Artelor, Secţia de Propagandă şi Agitaţie şi „îndrumarea“ culturii

Impunerea controlului comunist asupra culturii. Aspecte instituţionale

În ultimele luni ale anului 1947, conducerea PCR aprecia că existenţa Partidului Social-Democrat, chiar şi fără facţiunea din jurul lui Constantin Titel Petrescu, punea în pericol unitatea ideologică a clasei muncitoare şi împiedica Partidul Comunist să exercite controlul deplin asupra unor domenii importante, precum Învăţământul şi Cultura (atât Ministerul Educaţiei Naţionale, cât şi Ministerul Artelor erau conduse de lideri social-democraţi: Ştefan Voitec şi Ion Pas). Ultimul era secondat de influentul secretar general din Minister, Ştefan Tita, care avea aceeaşi culoare politică. O astfel de realitate instituţională putea avea şi importante implicaţii politico-ideologice: atât timp cât exista un ministru al PSD la departamentul Artelor, în repertoriul teatrelor se puteau strecura piese cu caracter „reformist“ şi „social-democrat“ care să pericliteze preconizata constituire a Partidului Unic Muncitoresc37. Responsabilii cu activitatea ideologică din PCR nu puneau în discuţie doar persoana titularului din fruntea Ministerului Artelor, ci chiar organizarea şi structura acestui Departament. Pentru un control cât mai eficient asupra culturii româneşti era nevoie de un nou cadru instituţional, iar modul de structurare al Ministerului Propagandei părea mult mai adecvat. În plus, încă de la 6 martie 1945, Partidul Comunist l-a desemnat pe titularul acestui departament: iniţial Petre Constantinescu-Iaşi, apoi Octav Livezeanu.

La începutul anului 1946, însă, guvernul Petru Groza era constrâns de împrejurările externe să se angajeze că va respecta libertăţile specifice unei democraţii liberale. În şedinţa guvernului din 8 ianuarie 1946, prim-ministrul a propus cabinetului său spre aprobare executarea integrală a

hotărârilor luate de Cei Trei Mari la Conferința miniștrilor afacerilor externe ai URSS, SUA şi Marii Britanii de la Moscova din 16–26 decembrie 1945. Comunicatul Conferinței preciza că „Cele trei guverne iau notă că guvernul român astfel reorganizat [incluzând doi reprezentanți ai opoziției: PNȚ şi PNL, *n.n.*] va declara că se vor ține alegeri libere şi nemăsluite, cât de curând posibil, pe baza votului universal şi secret. […] Guvernul astfel reorganizat va da asigurări privind acordarea libertății presei, a cuvântului, a religiei şi de asociere“38. Unul dintre ministerele chemate să asigure respectarea acestor angajamente era Ministerul Propagandei. În acest context, pe agenda guvernului a intrat, la sfârşitul lunii februarie 1946, un act normativ care reorganiza Ministerul Propagandei (botezat al Informațiilor), dar nu în sensul favorizării respectării cerințelor occidentale. Din această cauză, opoziția democratică, prin ministrul Mihail Romniceanu de la PNL, a criticat „existența unui Departament special însărcinat cu propaganda guvernamentală, chiar dacă ar fi denumit Ministerul Informațiilor, [deoarece] este incompatibilă cu un regim într-adevăr democratic“. „O asemenea instituțiune este, prin ea însăşi, caracteristică unui regim totalitar şi nu se poate închipui decât în acele state care nu admit decât o singură opiniune, aceea a guvernului – se preciza în memoriul de protest înaintat guvernului de ministrul liberal la 28 februarie 1946. De altfel, este un lucru notoriu că prima înfăptuire a unor asemenea regimuri, chiar şi la noi în țară, a fost înființarea unui Minister al Propagandei“39.

Proiectul de lege sporea atribuțiile noului Minister prin înființarea unei Direcții a relațiilor culturale cu străinătatea, a Direcției Radio şi a Direcției Culturale; în plus, Direcția cinematografică dobândea şi prerogativa de a da autorizare sau de a interzice funcționarea oricărei săli de cinema40. În mod clar, actul normativ transfera unele atribuții care s-ar fi cuvenit Ministerului Artelor sau Ministerului de Externe. În „laboratoarele“ lui Iosif Chişinevschi, personaj care va deveni principalul inchizitor ideologic al comunismului românesc41, s-a elaborat în 1947 un alt anteproiect de lege pentru organizarea Ministerului Informațiilor, care a fost trimis spre studiere la biroul lui Vasile Luca42. În cele din urmă, în primăvara anului 1948, balanța a înclinat spre unificarea Ministerului Informațiilor cu cel al Artelor, soluție sugerată lui Iosif Chişinevschi de către Nicolae Moraru, şef al Comitetului de Artă şi Cultură din subordinea CC al PCR. În această privință, a fost urmat modelul celorlalte „democrații populare“, unde cele două departamente erau contopite, iar lucrurile „mergeau destul de bine“,

după aprecierile responsabililor cu Propaganda şi Agitația de la Bucureşti[43]. În plus, personalul din Ministerul Informațiilor, controlat de comunişti, care au impus o selecție atentă a cadrelor, putea fi „colonizat“ mai uşor în funcții de decizie în noua structură unificată.

Asaltul asupra ministerelor conduse de social-democrați a fost însă amânat din motive tactice, iar unul dintre cei menajați a fost chiar Ion Pas. În schimb, Ion Burcă, subsecretar de stat al PSD la Ministerul de Interne, a fost destituit din funcție la sfârşitul lunii septembrie 1947, după ce în prealabil fusese atacat în presa oficială de un alt ideolog al PCR, Leonte Răutu[44]. Imediat după reuniunea de constituirea Biroului Informativ al Partidelor Comuniste, desfăşurată la Sklarska Poreba, presiunile comuniste în sensul dizolvării PSD, pentru a se contopi cu PCR, s-au intensificat. În mod paradoxal, deşi Ştefan Tita a fost în toamna anului 1947 mult mai vocal în a susține unificarea celor două partide muncitoreşti, fiind, în opinia unor istorici, întruchiparea „condeierului procomunist“, conducerea PCR şi-a concentrat atacurile tocmai împotriva sa. Probabil, Ştefan Tita era mai vulnerabil din perspectiva „dosarului“ şi, în consecință, mult mai uşor de compromis. Prin urmare, în primele luni ale anului 1948, organele Direcției de Propagandă şi Agitație a CC al PCR au strâns materiale compromițătoare şi denunțuri împotriva secretarului general al Ministerului Artelor. Principalele acuzații erau: deturnarea unor sume din Fondul TOB (destinat construcției Teatrului de Operă şi Balet), cultivarea în minister a unei „camarile“, acceptarea unor „şperțuri“ prin intermediul lui H.P. Blazian, alt înalt funcționar din acelaşi departament, atitudini promonarhiste etc.[45]. La campania de delații îndreptată împotriva lui Ştefan Tita s-au asociat şi unele personalități culturale precum Zaharia Stancu, Geo Dumitrescu, Horia Liman. Responsabilii cu cadrele din CC al PCR au solicitat declarații de incriminare şi lui Ury Benador şi Leon Haber, dar aceştia au evitat învinuirile grosolane. După numai doi ani, Zaharia Stancu, apreciat în 1948 de Iosif Chişinevschi pentru devotamentul său față de Partid, avea să cadă el însuşi victimă a campaniei de „verificare“, fiind exclus din rândurile PMR[46].

În linii mari, în lunile februarie–martie 1948 era pus la punct sistemul prin care Partidul Comunist, prin intermediul Direcției de Propagandă şi Agitație a Comitetului Central, să poată controla în mod eficient toate Direcțiunile din Ministerul Artelor şi Informațiilor. Dacă în februarie 1948, Direcțiunea Muzicii din minister era încă plină de „PSD-işti şi sinecurişti“, Comitetul Central al PCR controla şi îndruma de facto Direcțiunea Artelor

Plastice, chiar peste capul ministrului Ion Pas47. Totuşi, înlăturarea ministrului era necesară în opinia factorilor decizionali din cadrul Direcției de Propagandă şi Agitație, deoarece potrivit aceluiaşi Nicolae Moraru „devine periculoasă prezentarea ideologică a creațiilor la Minister. Vin anumite linii de [la] noi şi se dau contradirective de către Pas. Maican48, de la noi primeşte o directivă, de la Minister alta“49. În consecință, responsabilii Comitetului de Artă şi Cultură îi sugerau lui Iosif Chişinevschi că problema artei trebuie să devină în mod efectiv o problemă de stat, deoarece „mergând spre socialism trebuie făcută şi revoluția culturală“, „iar arta, ca orice domeniu ideologic, are rolul său“50. Urmarea logică: în cursul lunii aprilie 1948, după contopirea celor două ministere, Ion Pas era înlăturat şi înlocuit cu Octav Livezeanu. Acesta din urmă s-a aflat la conducerea instituției doar câteva luni, până la numirea sa ca ambasador. În funcția lui Ştefan Tita, silit să demisioneze la 1 mai 1948, a fost adus nimeni altul decât Nicolae Moraru, unul dintre cei care au planificat impunerea controlului comunist asupra Ministerului; noua echipă de conducere era completată cu scriitori şi artişti devotați PMR: Marcel Breslaşu, Zeno Vancea, Lucian Grigorescu, Petre Iosif, Constantin Bugeanu, Radu Negreanu, Alfred Mendelsohn, Mihail Novicov şi Mihail Davidoglu51.

În timpul ministeriatului lui Livezeanu şi al succesorului său, Eduard Mezincescu, Departamentul Artelor a devenit o structură specifică regimului totalitar, aşa cum de altfel anticipa în 1946 Mihail Romniceanu, sau, într-un limbaj mai apropiat de cel al lui Iosif Chişinevschi, „o pârghie a frontului ideologic“52. Rememorând obiecțiile de fond ale opoziției democratice, prim-ministrul declara la 27 mai 1948: „Cuvântul *Propagandă* spune totul. Se discuta odată dacă e bine să menținem această instituțiune a Ministerului Propagandei, care a fost înființată în țara noastră sub un regim fascisto-hitlerist, fiindcă pe vremuri, sub guvernele partidelor istorice, nu exista acest departament. Am fost de părere că nu este un motiv să renunțăm la acest organism, ci, dimpotrivă, noi trebuie să scoatem această armă, propaganda, din mâinile inamicului şi s-o utilizăm pentru scopurile noastre. Odată, acum vreo zece ani, fiind întrebat ce este [*sic!*] fascismul şi hitlerismul şi cum le-aş defini, le-am definit în felul următor, aşa cum trebuie, cu o definiție scurtă, clară şi precisă, cuprinzând toate criteriile: hitlerismul şi fascismul sunt ultimele încercări ale sistemului burghezo-capitalist de a-şi prelungi existența, cu lozinci şi metode expropriate de la marxişti. Aici am spus totul: am arătat a cui este

încercarea, am precizat că este vorba de ultima încercare şi am adăogat prin ce mijloace şi cu ce lozinci este făcută: cu mijloace şi lozinci expropriate tocmai din sectorul ideologic cel mai de stânga. Ministerul Propagandei a fost înfiinţat mai întâi de aceste state fasciste, tocmai pe linia utilizării acestui instrument – şi metodă de propagandă –, împrumutat de la marxişti, de la comunişti şi mai cu seamă de la Partidul Comunist Sovietic. A fost o încercare de utilizare a unei metode şi, pentru motivul că fasciştii şi hitleriştii au încercat să o folosească, noi nu trebuie s-o înlăturăm, ci, dimpotrivă, s-o avem în mână, pe linia destinată iniţial acestei metode de propagandă. O propagandă este, în definitiv, o armă de deşteptare a conştiinţei, o muncă de instruire a oamenilor neinstruiţi asupra unor lucruri noi, cu care omenirea până acum nu s-a întâlnit.“53 Argumentaţia lui Petru Groza este îndoielnică şi contradictorie şi nu prea avea cum să fie pe placul conducerii PMR; de altfel, această cuvântare a sa din 27 mai 1948 nu a fost niciodată tipărită în variantă integrală, fiind cenzurat tocmai acest pasaj54. Discursul prim-ministrului dezvăluia de fapt natura comună, totalitară, a nazismului şi a comunismului.

Însă termenul de „pârghie“, folosit de Chişinevschi pentru a defini funcţia Ministerului Artelor şi Informaţiilor, nu îi diminuează în nici un fel importanţa, căci instituţia care de acum înainte avea să joace un rol decisiv în elaborarea politicii culturale va fi Direcţia de Propagandă şi Agitaţie a CC al PMR, alcătuită în urma Congresului de unificare din 21–23 februarie 1948. (Odată cu reorganizarea PMR din ianuarie 1950, Direcţia a primit numele de Secţie.) Competenţele Direcţiei (Secţiei) erau considerabile: controla executarea Hotărârilor PMR de către Ministerul Învăţământului Public, Ministerul Artelor şi Informaţiilor, Academia RPR, Comitetul pentru Radioficare şi Radiodifuziune, Comitetul pentru Cinematografie, Comitetul Aşezămintelor Culturale, Comitetul pentru Cultură Fizică şi Sport, Direcţia Generală a Industriei Poligrafice, Direcţia Generală a Presei şi Tipăriturilor, Agenţia AGERPRES, ARLUS, uniunile de creaţie (Uniunea Scriitorilor, Uniunea Artiştilor Plastici), Societatea pentru Răspândirea Ştiinţei şi Culturii55.

În plus, Direcţia a primit sarcina de a selecţiona şi repartiza cadre pentru aceste instituţii şi de a da directive în baza liniei trasate de CC al PMR în probleme de presă, radio etc. Direcţia de Propagandă şi Agitaţie pregătea diverse materiale (referate, rapoarte, analize) care aveau tangenţă cu spaţiul cultural, iar aceste documente erau înaintate spre discutare Secretariatului, Biroului Politic şi Biroului Organizatoric al CC al PMR56.

Existau tentacule ale Direcției în Ministere – fiecare departament avea o Secție de Agitație şi Propagandă[57], care urmărea „întărirea conştiinței de clasă“ a salariaților.

Direcția de Propagandă şi Agitație lucra pe baza unor Planuri de Muncă elaborate de resorturile din subordine. Între acestea: Sectorul pentru Literatură şi Artă şi Sectorul pentru Presă. Secția a cunoscut mai multe reorganizări. Pavel Țugui, care în 1951 a fost numit şef al Sectorului de Literatură şi Artă din cadrul Secției, susține că „spre sfârşitul lui decembrie 1952“ sau „la începutul anului 1953“ a fost înființată Secția de Literatură şi Artă, condusă de Constanța Crăciun, *româncă* – după cum ține să sublinieze fostul demnitar comunist[58]. Pavel Țugui, devenit atunci adjunctul Constanței Crăciun, adaugă în legătură cu această schimbare: „pentru prima oară, după cinci ani, activitatea literar-artistică este scoasă din sfera preocupărilor lui Leonte Răutu, dar ea continua să fie coordonată de Iosif Chişinevschi, secretar al CC şi vicepreşedinte al guvernului. Existența acestei secții a durat vreo opt luni, când problemele literar-artistice au trecut, din nou, în subordinea lui L. Răutu, adjunctul lui fiind Virgil Florea“[59].

Semnificațiile schimbărilor instituționale de la începutul lui 1953 sunt mai greu de descifrat. Una dintre ipoteze ar fi aceea că regimul lui Gheorghiu-Dej a respectat o directivă a lui Stalin, care declanşase spre sfârşitul vieții morbide campanii antisemite împotriva scriitorilor şi criticilor literari evrei[60]. Dar atunci cum se explică supraviețuirea într-o funcție atât de înaltă a sectorului ideologic a lui Iosif Chişinevschi? Poate mai mult decât Chişinevschi, Leonte Răutu s-a numărat printre cei mai titrați discipoli est-europeni ai lui Andrei Jdanov[61]. Fireşte, au existat omologi de-ai săi în toate „democrațiile populare“: în Ungaria s-a remarcat József Révai, care l-a constrâns pe fostul său profesor, marele filozof marxist Georg Lukács, să-şi facă umilitoare autocritici[62]. Revenind la cazul românesc, trebuie spus că, după ce Secția de Literatură şi Artă s-a contopit cu cea de Propagandă şi Agitație, schema de organizare s-a mărit: în toamna anului 1953, Secția unificată avea 11 sectoare, patru având legătură directă cu viața culturală şi ştiințifică: Sectorul Literatură şi Artă, Sectorul Ştiință, Sectorul Edituri şi Sectorul Învățământ Public[63]. Presa era controlată prin intermediul a două sectoare.

În mod periodic, conducerea Direcției sau cea a Sectoarelor convoca şedințe cu secretarii şi responsabilii cu Propaganda şi Agitația de la nivel local[64] pentru analiza situației presei culturale, a institutelor de artă etc. din

aria de răspundere a acestora. În cadrul acestor şedinţe se prelucrau diverse instructaje privind „munca cultural-artistică“ din centrele de provincie. Direcţia Propagandei şi Agitaţiei a elaborat şi proiectele de organizare sau reorganizare a editurilor, a uniunilor de creaţie: Uniunea Scriitorilor, Uniunea Artiştilor Plastici, Uniunea Compozitorilor; intrau în atenţia Direcţiei şi filialele acestor asociaţii. De asemenea, Direcţia asigura „perfecţionarea“ în învăţământul de partid a personalului, completarea cadrelor de conducere din Ministerul Artelor, din redacţiile publicaţiilor culturale şi monitoriza „colaborarea justă“ dintre uniunile de creaţie şi direcţiile de specialitate din Minister65. Deşi supunerea lui Eduard Mezincescu faţă de directivele primite dinspre CC nu putea fi pusă la îndoială în mod serios, totuşi diferitele Sectoare ale direcţiei de Propagandă şi Agitaţie trimiteau instrucţiuni directe funcţionarilor din Ministerul Artelor şi Informaţiilor, ocolind conducerea Departamentului. „La un moment dat – se plângea Eduard Mezincescu faţă de Iosif Chişinevschi şi Leonte Răutu în iunie 1949 – vreo 14 tovi din Direcţie [Direcţia Propagandă şi Agitaţie, *n.n.*] au ţinut legături directe cu diverse servicii din Minister (Exemplu: tovii Gonda, Silvia, Mănescu, Onescu etc.) Acest sistem de legături împiedică conducerea Ministerului să aibă iniţiative“66.

La fel ca şi Secţia de Propagandă şi Agitaţie, Ministerul Artelor a cunoscut mai multe reorganizări, toate având drept scop aservirea culturii româneşti. Deşi imediat după 23 august 1944 activiştii comunişti susţineau că arta trebuie să devină parte a propagandei, în general acest lucru nu a răzbătut în public, cel puţin în primii doi ani postbelici. În concepţia comunistă, manifestările artistice îl ajutau pe propagandist, fiind arme puternice „pentru lărgirea nivelului cultural politic, pentru crearea unei atmosfere mai clare decât se face prin Agit-Prop, prin presă sau [pe cale] verbală“67. În anul 1948, însă, Comitetul Central al Partidului Comunist – acum denumit PMR – s-a erijat în postura de depozitar al întregii cunoaşteri, după modelul sovietic68, iar cei care îi contestau această poziţie se expuneau politicii represive. În aceste condiţii, la numai câteva luni de la momentul constituirii Cominformului, Direcţia de Propagandă şi Agitaţie a Comitetului Central a devenit un element esenţial de control şi îndrumare a culturii române. Principalele coordonate ale politicii culturale a PMR, recunoscute şi în istoriografia oficială comunistă, au fost: aşezarea vieţii spirituale pe temeiul ideologiei materialist-dialectice.

Funcționarea Secției de Propagandă şi Agitație înainte de 1948

Până în anul 1948, în cadrul PCR, activitatea de propagandă şi agitație se afla sub coordonarea Secției Centrale de Educație Politică (SCEP), dar avea un nivel relativ scăzut de organizare, comparabil poate cu cel al departamentului similar al Partidului Comunist (bolşevic) în Uniunea Sovietică în primii ani de după octombrie 191769. SCEP avea o rețea de secții în județe, organe politice care deja în anul 1947 avizau apariția de noi publicații în aria de competență teritorială, dublând astfel instituțiile aparatului de stat responsabile cu cenzura.

După toate probabilitățile, fiecare secție din teritoriu avea o comisie de cultură şi artă care verifica activitățile din domeniul literaturii, al artelor plastice, muzicii, precum şi spectacolele publice. În mai multe cazuri, Secția colabora atât cu Ministerul Informațiilor, cât şi cu organele Siguranței. La 24 noiembrie 1947, în cadrul unei şedințe de instructaj cu un grup de responsabili ai Secției de Educație Politică, Secretarul cu educația politică din Sibiu, „tovarăşul Vessa“, afirma că: „În județ este controlată activitatea tuturor echipelor [PCR] şi, în general, toate manifestările culturale, existând o comisie compusă din responsabilul nostru, al comisiei culturale, delegatul Ministerului de Informații, un tov de la Siguranță care, împreună, controlează toate manifestările“70. Periodic, la centru, se organizau consfătuiri şi şedințe de instructaj cu responsabilii şi activiştii secțiilor din județe, unde se remarcau prin apărarea „ortodoxiei“ marxist-leniniste Iosif Chişinevschi şi Leonte Răutu. Sarcinile de control transmise de aceştia delegaților din teritoriu au sporit pe parcursul anului 1947, mai ales în contextul cristalizării celor două blocuri politico-ideologice: URSS şi sateliții săi, pe de o parte, şi SUA şi Marea Britanie, de cealaltă parte.

Începând din toamna anului 1947, la nivelul conducerii Secției Centrale de Educație Politică se invocă tot mai mult ofensiva ideologică a Occidentului, prilej de a-i pune în gardă pe cei din activul de partid din județe, de a insista asupra necesității ca Secția să-şi lărgească atribuțiile şi de a amenința chiar cu suprimarea unor ziare de orientare comunistă care publică materiale necorepunzătoare, cu greşeli ideologice. În presa care se conforma directivelor comuniste, în primul rând în *Scânteia*, erau găzduite în această perioadă primele atacuri contra poetului Tudor Arghezi71, iar congresul din octombrie 1947 al Uniunii Sindicatelor Artiştilor, Scriitorilor şi Ziariştilor (USASZ) îndemna la impunerea în artă a metodei realismului

socialist; în acelaşi timp, publicaţiile politice şi culturale incomode erau suprimate. De fapt, dacă ar fi să vorbim în termenii lui Friedrich Hayek, avem de-a face acum, odată cu suprimarea presei de opoziţie, cu un *sfârşit al adevărului*[72], care se traduce prin dispariţia din spaţiul public a punctului de vedere care exprimă îndoiala şi critica faţă de putere.

„Îndrumarea culturii“

Instaurarea monopolului comunist înseamnă atât uniformitatea opiniilor, cât şi subordonarea totală a culturii intereselor propagandei şi ideologiei oficiale. Partidul Comunist are nevoie de intelectuali în cadrul strategiei sale de legitimare[73], dar de acum înainte rolul propagandei va fi unul copleşitor, iar vocabularul referitor la politica din domeniul culturii se va îmbogăţi cu un nou termen: îndrumare[74]. Sintagma îndrumarea culturii apare încă din perioada de tranziţie spre un regim totalitar (1944–1947) şi o regăsim în discursurile activiştilor comunişti de la şedinţele PCR. Vorbind despre nevoia de a supraveghea munca artistică de masă, „esteticianul“ marxist-leninist Nicolae Moraru, cel care îi seconda pe ideologii Iosif Chişinevschi şi Leonte Răutu, declara următoarele la conferinţa pe ţară a secretarilor şi a activului de educaţie politică din 25 iulie 1947: „De la 23 august [1944] încoace s-au dezvoltat enorm echipele artistice. S-a ridicat o elită de pictori, actori etc. din masă. Dar fără îndrumare vor pieri [s. n.]. Aceasta înseamnă că trebuie luat orice şi trimis la noi. […] Trebuie să educăm opinia publică să judece după gustul nostru, să infiltrăm linia partidului în masă“[75].

Începând din primăvara anului 1948, Nicolae Moraru va beneficia de mai multe pârghii de control în noua sa calitate de secretar general al Ministerului Artelor şi Informaţiilor, funcţie în care a fost propulsat cu girul nou-createi Direcţii de Propagandă şi Agitaţie, organism care îl avea ca şef pe Leonte Răutu şi care era supervizat de Iosif Chişinevschi, membru în Biroul Politic, secretar pentru propagandă şi cultură[76]. Cel din urmă avea să declare, într-o expunere ţinută la 26 mai 1948 în faţa activului Direcţiei de Propagandă şi Agitaţie, că: „Partidul *conduce*, conduce în toate compartimentele luptei: în politică, în economie, în finanţe, în ştiinţă, în artă. Fără partid nu se poate face nimic“[77]. Pentru ca această *îndrumare* a culturii să fie mai eficientă, s-a trecut la restructurarea şi epurarea vechilor

asociații profesionale ale scriitorilor şi artiştilor, care au fost transformate, după model sovietic, în uniuni de creație (Uniunea Scriitorilor, Uniunea Artiştilor Plastici, Uniunea Compozitorilor ş. a.), cu conduceri conformiste care aveau şi rolul de a-i disciplina pe intelectualii recalcitranți în sensul dorit de Secția de Propagandă. Asupra revistelor editate de aceste uniuni profesionale „domesticite“ se exercita un control care venea din mai multe părți, inclusiv dinspre Direcția Generală a Presei şi Tipăriturilor, instituție care, la rândul ei, depindea de Secția de Propagandă[78].

Direcția/Secția de Propagandă şi Agitație a apărut într-un moment strict contemporan cu epoca jdanovismului, stadiu de evoluție al politicii culturale sovietice, care a format paradigma culturală stalinistă[79], care nu a permis un pluralism literar-artistic sau afirmarea unor personalități intelectuale neînregimentate. În anul 1948, Secția ideologică a CC al PMR mai avea de-a face doar cu o infimă minoritate intelectuală care menținea o tendință refractară față de înregimentarea politică şi profesională şi care nu se mai putea exprima în spațiul public. În general, pentru lumea culturală care a acceptat *statu-quo*-ul impus de comuniştii români, Direcția de Propagandă şi Agitație a devenit începând din 1948 o instituție ce deținea adevărul şi care stabilea ce este adevărul. De acum înainte, intelectualii vor fi ținta planului comunist de inginerie socială.

În vara anului 1952, cu prilejul unei prelucrări ideologice a intelectualilor, Ofelia Manole, care s-a aflat pentru câțiva ani în fruntea Secției de Propagandă, alături de Leonte Răutu, oferea următoarea justificarea pentru existența *îndrumării*, de fapt a cenzurii: „S-ar putea întreba pentru ce luptăm noi atâta, de ce nu lăsăm oamenii [scriitorii, artiştii, creatorii, *n.n.*] să trăiască în pace, să scrie aşa cum vor ei? De ce nu lăsăm să-şi dezvolte fiecare drumul lui cum i se pare că e mai bine. Deoarece socotim că munca dumneavoastră este de cea mai mare importanță pentru clasele muncitoare şi poporul muncitor. Deoarece socotim că poporul muncitor are nevoie de operele dumneavoastră, deoarece vă considerăm pe dumneavoastră ca o parte a poporului muncitor, care trebuie să fiți alături de toți oamenii muncii în lupta pentru construirea socialismului. Pentru că arta, literatura, cultura este [*sic!*] o armă puternică în mâna clasei muncitoare.“[80] Ce se poate desprinde din discursul Ofeliei Manole? În primul rând, intelectualitatea de după 1948 şi-a pierdut orice autonomie şi a fost adusă la stadiul de dependență. Numai că, la fel ca şi în URSS[81], intelectualității i se amintea că este supusă unei duble dependențe: față de Partidul Comunist şi față de poporul muncitor. În al

doilea rând, capitalul de competențe specifice, capitalul intelectual, era văzut la nivelul Secției ideologice ca suspect, contrar legilor de dezvoltare, dacă nu era împărtăşit maselor82.

Funcțiile Secției de Propagandă şi Agitație

Secția de Propagandă a devenit un actor instituțional principal, parte a instanței politice, şi, dacă ar fi să facem o ierarhizare folosind termeni juridici şi ținând cont de procesul decizional în domeniul politicii culturale, atunci am putea considera că orwellianul Minister al Adevărului este conducerea PMR reprezentată de Secretariatul şi Biroul Politic ale Comitetului Central, Secția de Propagandă este Tribunalul Suprem, iar conducerile uniunilor de creație sunt instanțe similare Judecătoriilor.

Pe lângă această funcție de instanță decizională care arbitra şi dădea verdicte în conflictele dintre intelectuali, dintre scriitori şi edituri etc., Secția a primit sarcina de a selecționa şi repartiza cadre pentru instituțiile din domeniul cultural şi ideologic: Comitetul pentru Cultură şi Artă, Ministerul Învățământului, Academia RPR, Direcția Generală a Presei şi Tipăriturilor (cenzura), uniunile de creație etc. şi de a da directive în baza liniei trasate de CC al PMR în probleme de presă, radiodifuziune etc. Secția de Propagandă şi Agitație pregătea diverse materiale (referate, rapoarte, analize) care aveau tangență cu spațiul cultural, iar aceste documente erau înaintate spre discutare Secretariatului, Biroului Politic şi Biroului Organizatoric al CC al PMR83. Existau tentacule ale Secției în Ministere – fiecare departament avea o Secție de Agitație şi Propagandă84, care urmărea „întărirea conştiinței de clasă“ a salariaților.

Dinspre aceste secții departamentale, dar şi din teritoriu se primeau sesizări care reclamau orientări ideologice greşite, atitudini duşmănoase etc. evidențiate în cadrul unor instituții de cultură, filiale ale uniunilor de creație sau universități. În consecință, Secția era obligată să le analizeze şi să dea îndrumări. Într-un raport din 8 august 1952 se preciza că „din însărcinarea Secției de Propagandă şi Agitație a CC al PMR şi a Comitetului pentru Învățământul Superior, s-a deplasat la Cluj şi la Iaşi câte un colectiv de tovarăşi pentru a analiza: 1) orientarea ideologică în activitatea cadrelor didactice şi felul cum e însuşită ştiința sovietică; 2) educația comunistă a studenților, lupta împotriva naționalismului şi

şovinismului; 3) politica de cadre faţă de studenţi şi cadrele didactice“.85 Aceste colective trimise de Secţie în teritoriu pentru a cerceta erorile ideologice sau manifestările „nesănătoase“ apelau la informare prin organele de partid, şedinţe de analiză, convorbiri individuale cu membrii corpului didactic, cu studenţii, analiza unor lecţii etc.86 Reprezentanţii Secţiei de Propagandă şi Agitaţie se interesau cât de mult sprijină Comitetele Regionale de Partid activitatea instituţiilor de cultură, învăţământ, artistice, organizaţiile de partid etc.87 şi elaborau *propuneri* pentru îmbunătăţirea activităţii în universităţile verificate, cum ar fi înlocuirea din funcţii a unor profesori, întărirea catedrelor prin îmbunătăţirea compoziţiei sociale, ridicarea nivelului ideologic şi profesional, desfiinţarea unor secţii din universităţi.

Secţia de Propagandă şi Agitaţie lucra pe baza unor planuri de muncă elaborate de resorturile din subordine, între acestea: Sectorul pentru Literatură şi Artă şi Sectorul pentru Presă. Spre exemplu, Planul măsurilor principale (din 22 august 1952), plan al Secţiei de Propagandă şi Agitaţie a CC al PMR pentru perioada 1 iulie–10 octombrie 1952, stabilea pentru Sectorul de Literatură şi Artă următoarele răspunderi: „1. Se va organiza la Secţia de Propagandă şi Agitaţie a CC un seminar cu şefii sectoarelor de literatură şi artă şi secretarii organizaţiilor de bază din principalele instituţii de literatură şi artă (septembrie); 2. Se va studia munca organizaţiilor de partid în domeniul literaturii şi artei din regiunea Cluj (25 iulie) şi Valea Jiului (15 septembrie); 3. Se va înainta un referat cu privire la îmbunătăţirea situaţiei materiale şi a condiţiilor de muncă ale oamenilor de literatură şi artă (10 iulie); 4. Se va asigura reorganizarea catedrelor de istorie a literaturii universale şi a literaturii române de la Universitatea C.I. Parhon din Bucureşti. Se va întocmi o informaţie scrisă despre predarea istoriei literaturii române (1 septembrie); 5. Se va asigura organizarea Uniunii Arhitecţilor din RPR (30 septembrie); 6. Se vor aproba manualele de istorie a literaturii române pentru şcolile medii (10 august)88“. În plan mai figurau şi alt gen de sarcini: pregătirea unei dezbateri în jurul unor romane, asigurarea recrutării elevilor pentru Şcoala de Literatură şi Critică Literară „Mihail Eminescu“, dezbatere la Uniunea Scriitorilor cu privire la problemele creaţiei dramatice, pregătirea de articole pentru revista *Lupta de clasă*, organizarea concursului pentru crearea Imnului de stat al RPR, organizarea deplasării unui grup de compozitori şi scriitori în Valea Jiului pentru crearea marşului minerilor, organizarea unei dezbateri în jurul afişului politic la Uniunea Artiştilor Plastici89.

După ce Secția de Literatură şi Artă s-a contopit cu cea de Propagandă şi Agitație, schema de organizare s-a mărit: în toamna anului 1953, Secția unificată avea 11 sectoare, patru având legătură directă cu viața culturală şi ştiințifică: Sectorul Literatură şi Artă, Sectorul Ştiință, Sectorul Edituri şi Sectorul Învățământ Public90. Presa era controlată prin intermediul a două sectoare. În aria de competență a Secției de Propagandă şi Agitație intrau şi problemele lingvisticii româneşti. Documentele elaborate de instructorii şi de ceilalți colaboratori şi care privesc evoluțiile din acest domeniu sunt îmbibate de teoria conspirației şi vădesc un fel de psihoză a cetății asediate, a duşmanului din interior. Spre exemplu, un *Referat cu privire la activitatea duşmănoasă a lingviştilor Al. Rosetti, I. Iordan şi Al. Graur*, din 13 iunie 1952, nesemnat (strict confidențial) semnalează că: „activitatea acestora s-a dovedit potrivnică dezvoltării ştiinței. În mod deosebit a ieşit la iveală poziția duşmănoasă a acestor elemente în urma apariției genialei lucrări a tovarăşului Stalin – *Marxismul şi problemele lingvisticii*“. În document se mai amintea că atât în țară, cât şi în literatura sovietică au apărut critici la adresa grupului de lingvişti, însă ei „au refuzat în fapt să ia atitudine față de lucrările tovarăşului Stalin şi să supună unei analize critice gravele lor greşeli din trecut. Toate acestea, ca şi alte fapte […] confirmă părerea pe care Secția şi-a format-o mai de mult, anume că avem de-a face cu *un grup organizat de duşmani* care, fără nici o îndoială, are legături şi în afara cercului de lingvişti“91.

În încheiere trebuie spus faptul că existența şi funcționarea Secției au însemnat pervertirea discursului despre artă, hărțuirea intelectualilor, precum şi dispariția diversității culturale. Antiintelectualismul a fost o caracteristică a sistemului comunist care s-a vădit şi la nivelul Secției de Propagandă şi Agitație. De altfel, un procent foarte mic dintre cadrele Secției era format de intelectuali92. În anii 1951 şi 1952 Secția a organizat numeroase deplasări în regiuni pentru a studia compoziția cadrelor, observând că „datorită slabei munci a comitetelor regionale în rândurile intelectualilor, aceştia se găsesc în număr foarte mic în aparatul de partid“. „Astfel – se preciza într-un *Referat cu privire la unele probleme de cadre ale Secției de Propagandă şi Agitație*, datat 20 iunie 1952 şi semnat de Leonte Răutu –, la Timişoara, din 57 de activişti sunt 18 muncitori, 12 muncitori necalificați, nouă plugari, opt funcționari, cinci vânzători de magazine, doi frizeri, *doi intelectuali* etc. La Hunedoara, în Secția regională, din 21 de tovarăşi sunt 12 muncitori, doi plugari, doi mici meseriaşi, un frizer, un ospătar, un funcționar, *2 intelectuali*. La Bucureşti

în activul secției orășenești a secțiilor raionale din 131 de activiști sunt 80 de muncitori, *numai șase intelectuali*, 19 funcționari, cinci vânzători de magazine, ospătari, coafeze, remaieze, lingerese [*sic!*] și chiar un gardian public“93.

Cum bine remarca Eugen Denize, deși Secția de Propagandă și Agitație era din 1950 a doua ca importanță în nomenclatorul general al secțiilor, venind imediat după Secția Organelor Conducătoare de Partid, Sindicale și de Tineret, ea depășea limitele celei din urmă secții, „pătrundea adânc în societate, până în cele mai îndepărtate unghere a ceea ce ar fi putut să însemne activitate culturală, științifică, educațională, editorială și chiar sportivă“94. De fapt, Secția de Propagandă și Agitație, sub diversele sale înfățișări și indiferent de etapele comunismului românesc, s-a ocupat cu combaterea activității intelectuale spontane, nedirijate, cu condamnarea formulei „artă pentru artă“, vădind disprețul pentru libertatea intelectuală, libertate suprimată tocmai în numele unei noi libertăți promise poporului, clasei muncitoare. În fapt, *îndrumarea culturii* nu a fost decât o exprimare (mai mult decât) eufemistică, o sintagmă care nu era decât un alt nume pentru cenzură și control ideologic strict.

Termenul de *îndrumare* a fost o prezență constantă în vocabularul politic comunist din România, fiind utilizat chiar și atunci când în alte spații se făceau pași pe linia destalinizării și a „dezghețului“ cultural. Spre exemplu, în anul 1956, Paul Georgescu, criticul literar atașat de partid, proclama faptul că „îndrumarea“ literaturii de către conducerea PMR este nu numai posibilă, ci și firească și necesară95. Noua cultură – anunțată (crudă ironie a istoriei!) chiar de Lucrețiu Pătrășcanu cu puțin timp înainte de căderea în dizgrație96 – era inseparabilă de „îndrumarea“ venită dinspre vârful Partidului unic.

Propaganda comunistă și relațiile culturale externe

A existat un domeniu în care Direcția de Propagandă își împărțea competențele împreună cu Secția de Relații Externe a CC al PMR: propaganda culturală pentru străinătate. Relațiile culturale externe ale României postbelice au fost în cel mai înalt grad dependente de evoluțiile politice interne și internaționale și au stat sub semnul strânsei apropieri de interesele Moscovei97. Ulterior, începând cu toamna anului 1947, această

apropiere s-a transformat într-o subordonare ce a urmat logica diplomației de lagăr98, teoretizată de Andrei Jdanov. Apropierea şi „prietenia“ cu URSS, impuse cu ajutorul Armatei Roşii, au fost prezentate de către reputați oameni de cultură (cazul Mihail Sadoveanu este emblematic) ca fiind o necesitate, iar organizații precum ARLUS – care în decembrie 1946 avea deja 143 000 de membri – au difuzat obsesiv acest mesaj99. Pentru a se înlesni apropierea de marea putere de la Răsărit, regimul procomunist instalat la 6 martie 1945 a luat măsura de a impune studierea limbii şi literaturii ruse în sistemul de învățământ românesc. Limba rusă a fost introdusă în şcoli încă din 1945, cu două argumente principale: România este înconjurată de popoare slave şi, în plus, în literatura rusă se găsesc foarte multe lucruri de ordin practic care, cunoscute direct şi din primii ani de şcoală, se pot pune mai uşor în aplicare. Se pornea de la premisa că, astfel, elevii vor putea să dobândească noi cunoştințe în domeniul tehnicii100.

Totuşi, până la uniformizarea politică şi ideologică din 1947, cu Gheorghe Tătărescu, un ministru de externe liberal şi burghez, rămas în funcție până în noiembrie 1947, precum şi cu o elită intelectuală proocidentală, în mare parte francofonă şi francofilă, şi doar declarativ prosovietică, România a reglementat şi a menținut în primii ani postbelici regimul bacalaureatului francez. La 2 ianuarie 1946, Ministerul Educației Naționale a publicat Normele pentru desfăşurarea acestui bacalaureat în România. Printr-o decizie a aceluiaşi departament se stabilea că: „Având în vedere dispozițiile deciziei nr. 245.110 din 16 noiembrie 1945; ținând seama de adresa Institutului Francez de Înalte Studii din România, înregistrată sub nr. 169.004 din 9 iulie 1945; decidem: Art. I: Se prelungesc efectele deciziei nr. 245.110 din 16 noiembrie 1945, privitoare la regimul bacalaureatului francez în România, pentru o nouă perioadă de cinci ani, cu începere de la 1 octombrie 1945 până la 1 octombrie 1950, cu modificările arătate mai jos […]“. Semna, în numele ministrului, profesorul Miron Nicolescu101.

Lucrurile aveau să se precipite în relațiile culturale româno-franceze după momentul Sklarska Poreba, odată cu întemeierea Cominformului, punând în pericol şi reglementările din anii 1945–1946. Franța era categorisită de propaganda sovietică drept țară „marşalizată“ – supusă „nefastului“ Plan Marshall – şi potențial periculoasă, iar influența culturală franceză trebuia limitată drastic în noile țări satelizate din Estul Europei102. În toamna lui 1947, un grup absolut nesemnificativ de „români

din străinătate“ se reunea la Paris în sala Jean Goujon şi trimitea la 15 noiembrie 1947 o telegramă premierului Petru Groza, în care era exprimată „recunoştinţa pentru curajoasa operă întreprinsă întru ridicarea economică a ţării, renaşterea culturală, dezvoltarea şi consolidarea democraţiei, ca şi pentru grija cu care guvernul veghează asupra independenţei şi suveranităţii naţionale“. În acelaşi timp, Gheorghe Tătărescu era silit să părăsească postul de ministru de externe, iar în şedinţa cabinetului dr. Petru Groza din 12 decembrie 1947 se adopta o hotărâre foarte importantă în ceea ce priveşte angajamentele contractate de diferite instituţii de cultură şi artă din ţară cu artiştii, scriitorii şi oamenii de cultură din străinătate. Guvernul decidea instituirea unei Comisii formate din secretarii generali ai Ministerelor Afacerilor Străine, Interne şi Informaţiilor care, lucrând sub egida Ministerului Informaţiilor, să stabilească normele şi să-şi dea avizele asupra angajamentelor menţionate103.

În şedinţa Secretariatului CC al PCR din 20 octombrie 1948, Ana Pauker, noul ministru de externe, prezenta solicitările Parisului de creare a unei şcoli franceze pentru copiii diplomaţilor aflaţi la post la Bucureşti, precum şi pentru cei de la alte legaţii şi propunea ca cererea să fie respinsă. Mai mult, Ana Pauker considera că guvernul RPR trebuie să închidă Institutul Francez, calificat drept „o oficină de spionaj“, la fel ca şi Institutul Italian de Cultură. O altă justificare a Anei Pauker era aceea că „oamenii noştri din Franţa sunt permanent percheziţionaţi, oricine intră în Ambasada noastră este legitimat. Să arătăm că nu putem colabora cu un guvern care arestează pe reprezentanţii noştri, să rupem convenţia culturală cu Franţa şi să închidem Institutul, aceasta cu riscul de a pierde casa pe care o avem la Fontenay-aux-Roses“. În consecinţă, ministrul comunist de externe propunea „să fie desfiinţat întâi Institutul Francez şi după un timp şi cel italian“. Secretariatul a aprobat propunerea Anei Pauker de a se respinge cererea pentru înfiinţarea unei şcoli franceze şi de desfiinţare a Institutelor Francez şi Italian104. Desfiinţarea Institutului Francez s-a aflat din nou pe ordinea de zi a Secretariatului CC al PMR la 17 noiembrie 1948. Din nou Ana Pauker a invocat provocările guvernului francez, care ar fi dizolvat Asociaţia Românilor Prieteni ai Franţei; în plus, francezii „au interzis ziarul lor, au arestat pe ultimii conducători ai Asociaţiei, au arestat pe francezii care au fost cu grupul de excursionişti, aceasta pentru a porni o nouă provocare“; drept urmare, ministrul de externe „consideră că este timpul să se desfiinţeze Institutul Francez şi să fie expulzaţi francezii de la Institut“, iar Secretariatul „aprobă propunerea tov[arăşei] Ana“105.

Se pare că această măsură nu s-a dovedit eficientă. Cu prilejul şedinţei aceluiaşi Secretariat, la 1 martie 1950, s-a discutat chestiunea închiderii Oficiilor de Informaţii american, englez şi italian. După ce Ana Pauker a declarat că: „Trebuie să închidem oficiile de informaţii pentru că le folosesc pentru propagandă, dau filme, au bibliotecă, vin acolo copii de şcoală“, Iosif Chişinevschi şi-a prevenit colegii de la vârful PMR: „Numai că trebuie să vedem cum procedăm, pentru că noi am luat hotărârea să închidem Institutul Francez şi totuşi el continuă să funcţioneze.“ La rândul său, Gheorghe Gheorghiu-Dej recomanda ca „tov[arăşa] Ana să-i cheme [pe diplomaţii occidentali de la oficiile de informaţii] şi să ia măsura închiderii. Să se publice după aceea în presă şi Ministerul de Interne să ia apoi măsuri împotriva acelora care merg acolo, să fie trimişi în batalioane de muncă. La fel trebuie procedat şi cu Institutul francez, italian etc. Aşadar să fie clar: trebuiesc luate măsuri de arestare împotriva tuturor [celor] care merg acolo“106. Imediat, Securitatea a primit sarcina de a se ocupa de o nouă „problemă“ – *Frecventarea bibliotecilor străine* –, iar la scurt timp zeci de persoane au fost reţinute şi închise în unităţi de muncă. Una dintre victimele acestei decizii represive a fost Şerban Papacostea, pe atunci student în anul I la Institutul de Arhivistică, arestat la 4 martie 1950 şi trimis la Canalul Dunăre-Marea Neagră doar pentru faptul că frecventase Biblioteca Institutului Francez107. Dar ţinta principală a puterii de la Bucureşti era să anihileze în primul rând influenţa culturală a SUA în sfera publică românească: filmele americane, muzica, beletristica – apreciate ca produse artistice cu potenţial extrem de nociv din punct de vedere ideologic – au fost eliminate; în anul 1950 era închisă şi bilioteca americană de la Bucureşti108.

O sarcină dificilă a noului guvern instalat la 6 martie 1945 era reconcilierea cu Ungaria şi detensionarea relaţiilor româno-maghiare, inclusiv în plan cultural. La 25 noiembrie 1947 s-a semnat un acord cultural bilateral de către Octav Livezeanu, ministrul român al Informaţiilor, şi Gyula Ortutay, ministrul ungar al Instrucţiunii Publice. Imediat, presa controlată s-a grăbit să enumere „realizările de care se bucură populaţia maghiară“ din România: 307 grădiniţe cu 19 000 de copii mici; 1 309 şcoli primare, cu 182 000 de elevi, 212 gimnazii unice, cu 17 200 de elevi, 80 de licee şi gimnazii teoretice, cu 20 000 de elevi, 14 licee şi gimnazii comerciale cu 1 300 de elevi, 13 licee industriale cu 900 de elevi, 16 şcoli normale cu 2 800 de elevi, o universitate maghiară cu patru facultăţi, trei la Cluj şi una de Medicină la Târgu Mureş, cu 2 601 studenţi109. Acordul a

fost adoptat la 21 aprilie 1948, odată cu Legea nr. 116 pentru ratificarea Convenției de colaborare culturală între România şi Republica Ungariei. În textul Convenției se susținea că forțe ostile „au împiedicat ca cele două popoare să-şi cunoască mai temeinic cultura, precum şi schimburile culturale libere…“ La art. 1, cele două guverne se angajau să înlăture din manifestările lor culturale, ştiințifice şi educative tot ce este susceptibil să atingă demnitatea celuilalt popor, iar la art. 4 se preconiza înființarea unui institut de cultură maghiară la Bucureşti, cu filială la Cluj, şi a unui institut de cultură română la Budapesta, cu filială la Debrețin. Un alt angajament era acela de susținere reciprocă de lectorate, excursii ziaristice, schimburi de savanți, artişti, tehnicieni, pedagogi, studenți, elevi muncitori, burse, schimburi de cărți, publicații ştiințifice, literare, artistice. Un alt articol important stipula că „Părțile contractante doresc să se îngrijească ca, în viitor, în manualele didactice sau în orice tipărituri să se evite tot ceea ce ar duce la deformarea sau falsificarea realității şi care ar prezenta într-o lumină nefavorabilă cealaltă țară, precum şi revizuirea, dacă este cazul, a manualelor şi a altor tipărituri de uz general“110.

Unul dintre obiectivele acestui acord era încadrarea celor două țări „în puternicul front al culturii progresiste“111. Pe lângă această convenție de colaborare, în România ființa şi o Asociație româno-maghiară, care avea un rol de intermediar în relațiile culturale bilaterale. În anul 1948 au apărut şi alte asociații, „pentru strângerea legăturilor cu țările vecine şi prietene“ din Europa Centrală şi de Est, satelizate de Kremlin (Polonia, Cehoslovacia, Bulgaria, Iugoslavia): ARPOL, ARCES, ARBULG, ARIUG112. Ultima asociație, Asociația Română pentru strângerea legăturilor cu Iugoslavia, avea să fie pusă într-o situație ingrată. În presa oficială era încurajată publicarea articolelor care pledau pentru cunoaşterea reciprocă şi pentru o apropiere de aceaste țări; de exemplu, cărturarul Ion Frunzetti scria în toamna anului 1947 un articol despre „Conceptul de «cultură» în Iugoslavia nouă“113, care a devenit desuet începând cu primăvara anului 1948, deoarece – din perspectivă sovietică – Iugoslavia lui Tito se făcea vinovată de „erezie“. În perioada imediat următoare, România comunistă s-a angajat într-o campanie furibundă împotriva Iugoslaviei titoiste, orchestrată de la Moscova. Cu ocazia şedinței Secretariatului CC al PMR din 16 mai 1949, Iosif Chişinevschi a pomenit de recepționarea unei scrisori, trimisă de redacția publicației cominformiste *Pentru pace trainică, pentru democrație populară*, o scrisoare în care se arată importanța participării conducătorilor partidelor comuniste la redactarea unor articole, mai ales „în combaterea

clicii troțkiste din Iugoslavia“. Conducerea PMR deplângea cazurile de sinucideri printre intelectualii iugoslavi, membri şi nemembri de partid, care sunt prieteni ai Uniunii Sovietice114.

Relațiile tensionate dintre cele două țări afectau şi manifestările culturale ale minorităților: română (din Iugoslavia) şi sârbă (din România). Spre exemplu, participarea ansamblului sârbilor din Banat, compus din 120 de persoane, la sărbătoarea de la 1 mai 1949 era serios pusă sub semnul întrebării, deoarece la şedința Secretariatului CC al PMR din 21 aprilie 1949 Ana Pauker s-a pronunțat împotrivă, cu motivația că „oamenii nu vor înțelege ce este cu ei“. Cum Iosif Chişinevschi a apreciat că ansamblul „ar putea să vină, cu condiția ca cei trimişi să fie controlați, pentru a nu se strecura între ei agenți ai lui Tito“, Secretariatul a aprobat participarea condiționată a ansamblului115. Într-un document referitor la presupusa „activitate de spionaj şi de propagandă duşmănoasă“ desfăşurată de Iugoslavia se preciza că „s-a observat la început o stare de consternare în sânul populației sârbeşti din țara noastră, cei mai mulți comentând că nu pot crede în schimbarea lui Tito şi mulți afirmând că aceasta «nu este decât o tactică» nouă a lui Tito“. După ce constata „nivelul politic scăzut al sârbilor din RPR“, materialul semnala faptul că „agenții lui Tito treceau în număr mare în RPR pentru îndeplinirea misiunilor dăunătoare. Ei au luat contact cu conducătorii Uniunii Culturale Slave Democratice…“, evident cu scopul de a submina munca Uniunii. „De asemeni – continua documentul –, aceştia au organizat agenturi informative şi de diversiune pentru împărțirea materialului propagandistic titoist“. Se citau cazurile unor persoane care au fost excluse din organizația culturală Democrată Slavă, precum şi cazuri de indivizi care au fost arestați (Bojidar Stanoevici, Ioța Sapunjin. Gorița Teodorovici, fosta directoare a *Editurii Cartea Iugoslavă*, şi soțul ei, Milan Teodorovici, fost director al ziarului *Pravda* din Timişoara, simțindu-se urmăriți, au fugit în Iugoslavia. În încheiere, documentul amintea că „O dată la două săptămâni vine curierul diplomatic [la ambasada Iugoslaviei din Bucureşti], aducând cu sine un sac «diplomatic» care este plin cu broşuri, ziare şi cărți titoiste“ care apoi sunt expediate la diverse adrese116.

În schimb, în acest context tensionat, relațiile cu un stat vecin Iugoslaviei, Albania, cunoşteau o apropiere. Printr-o Hotărâre luată la vârful PMR la 12 aprilie 1950 se aproba cererea conducerii Partidului Muncii din Albania de a se tipări la Bucureşti revista *Albanie Nouvelle*, cu un tiraj de 5 000 de exemplare, dintre care 2 500 de exemplare în limba

rusă şi 2 500 de exemplare în limba franceză. Cu tipărirea revistei era însărcinat nou-creatul Institut pentru Relațiile Culturale cu Străinătatea (IRRCS)117. Acest institut era copiat după model sovietic şi a apărut, mai devreme sau mai târziu, şi în celelalte state est-europene. Institutele nu aveau autonomie, proiectele şi invitațiile pe care le făceau unor savanți din țările vecine fiind aprobate de conducerea partidului118. La fel ca şi economia, şi relațiile culturale externe au fost supuse planificării. Pe ordinea de zi a şedinței Secretariatului din 31 martie 1950 s-a aflat şi reînnoirea planurilor anuale culturale cu țările de democrație populară. La această şedință, Ana Pauker remarca: „Noi avem acorduri culturale cu țările de democrație populară. Se fac planuri anuale. Suntem în restanță cu Ungaria, Polonia, Bulgaria şi suntem presați. Este o propunere ca aceste planuri să fie făcute de Institutul de relații cu străinătatea, nu de la guvern la guvern. Dar trebuie să vedem dacă fiecare are astfel de institut. Dacă sunteți de acord, la Budapesta să vorbim cu tovii în sensul acesta. Polonezii încă nu au institut, până atunci trebuie făcut de la guvern la guvern. Nici bulgarii [nu au]“. În cele din urmă, Secretariatul a hotărât să se propună celorlalte țări crearea de institute pentru relațiile cu străinătatea, care să alcătuiască aceste planuri; până la acceptare, planurile urmau să fie reînnnoite de o comisie guvernamentală formată în acest scop119.

IRRCS a fost un simplu instrument, dependent mai ales de Secția de Relații Externe a CC al PMR condusă în epocă de Ghizela Vass. Institutul era silit să respecte cu strictețe linia de politică externă trasată de conducerea PMR, fapt care implica subordonarea față de interesele URSS şi evitarea oricărei acțiuni culturale care ar fi putut să creeze impresia că Bucureştiul sfidează în vreun fel Moscova. Un exemplu care ilustrează cele spuse mai sus este atitudinea Secției de Relații Externe față de participarea la expoziția de sculptură de la Arnhem (Olanda), programată pentru 1 iunie 1952. La 22 aprilie 1952, Ghizela Vass aproba şi participarea românească, în condițiile în care, până la acel moment, îşi anunțaseră prezența şi URSS, Polonia, Cehoslovacia, Ungaria. Peste câteva zile, la 25 aprilie 1952, şi Biroul Politic al CC al PMR valida hotărârea. Într-un document din 12 mai 1952 Ghizela Vass revenea însă asupra chestiunii cu precizarea că: „fiind informați ulterior că la această expoziție nu participă [nici] URSS şi nici țările de democrație populară, [în] afară de R.P. Polonă, propunem ca nici RPR să nu participe la expoziția de la Arnhem“. Faptul că din comitetul de organizare făcea parte şi sculptorul „progresist“ Jan Willem Havermans, apreciat de partidul comunist olandez, nu a mai contat.

Totuşi, instituțiile româneşti încurajau oficial contactele cu intelectuali „progresişti“ din Europa şi chiar au finanțat asociații culturale precum Societatea Austro-Română, înființată la 5 noiembrie 1951 şi care îl avea în conducere pe cunoscutul orientalist austriac Robert Blechsteiner120. Probabil, regimul de la Bucureşti îşi asigura cu aceleaşi metode şi publicarea unor articole favorabile în mass media occidentală, fapt ce reiese şi dintr-o revistă a presei occidentale păstrată în fosta arhivă a CC al PMR. Documentul spicuia dintr-o traducere din *Oesterreichische Zeitung* din 10 decembrie 1952, unde era publicat articolul intitulat *Suedezi văd România*. „O delegație scandinavă de oameni de cultură – se scria în articol – s-a întors de curând în patria sa după o vizită de trei săptămâni făcută în România. Din grupul suedez au făcut parte: doi social-democrați, trei fără de partid şi doi membri ai Partidului Comunist. […] Ziarul democrat *Ny Dag* a folosit prilejul publicării de către presa reacționară a unui articol de atâtare împotriva democrațiilor populare pentru a întreba pe trei membri din delegație despre impresiile lor culese în România.“ Răspunsul inginerului Gustav Nilsson din Stockholm, fără de partid, a fost: „Nu am văzut nimic care să fi putut face impresia că acolo se exercită vreo teroare121“. În condițiile în care în anul 1952 teroarea polițienească din România atingea apogeul, acest răspuns vădeşte fie orbirea, fie reaua-credință a vizitatorului. Evident că autoritățile de la Bucureşti au căutat – inspirându-se iarăşi după modelul URSS – să stimuleze o asemenea percepție, care să fie răspândită în Occident prin intermediul unor astfel de *pelerini politici* naivi122, ataşați de cauza sovietică sau doar bine remunerați.

Relațiile culturale externe ale României au cunoscut o reorientare radicală mai ales începând din toamna anului 1947, când legăturile cu Occidentul au fost drastic limitate şi descurajate, odată cu declanşarea de către URSS a unui adevărat „Război Rece cultural“123. Tratatele semnate cu URSS şi cu țările de „democrație populară“ din Europa Răsăriteană au fost însoțite de parafarea unor convenții de colaborare culturală şi de înființarea unor asociații de prietenie şi de strângere a legăturilor. Aprofundarea acestui subiect important, neglijat până acum, se poate face mai ales prin cercetarea şi valorificarea documentelor aflate în fondurile Ministerului Afacerilor Externe şi ale Arhivelor Naționale, recent declasificate (Institutul Român pentru Relațiile Culturale cu Străinătatea, CC al PCR – Secția Relații Externe).

Note

37. ANIC, fond CC al PCR – Secția de Propagandă şi Agitație, dosar nr. 37/1948, f. 5.

38. Dinu C. Giurescu, *Imposibila încercare. Greva regală, 1945. Documente diplomatice*, Editura Enciclopedică, Bucureşti, 1999, p. 81.

39. ANIC, fond Preşedinția Consiliului de Miniştri–Stenograme (1944–1959), dosar nr. 2/1946, f. 169; notă asupra Proiectului de lege pentru înființarea şi organizarea Ministerului Informațiilor.

40. *Ibidem*, f. 168.

41. V. Vladimir Tismăneanu, *Irepetabilul trecut*, Editura Albatros, Bucureşti, 1994, p. 180.

42. ANIC, fond CC al PCR – Cancelarie, dosar nr. 54/1947.

43. *Ibidem*, fond CC al PCR – Secția de Propagandă şi Agitație, dosar nr. 37/1948, f. 24.

44. Nicolae Jurca, *Istoria Social-Democrației din România*, Editura Ştiințifică, Bucureşti, 1994, p. 370. Cu câteva luni înainte, Octav Livezeanu, ministru al Informațiilor, dezvăluia, într-o şedință de guvern, faptul că I. Burcă a intervenit pentru menținerea pe marile ecrane a unor filme cu subiect polițist, nepotrivite într-un regim politic dominat de PCR; ANIC, fond Preşedinția Consiliului de Miniştri – Stenograme (1944–1959), dosar nr. 7/1947, f. 27.

45. *Ibidem*, fond CC al PCR – Secția Propagandă şi Agitație, dosar nr. 17/1948, ff. 3 şi urm.

46. *Ibidem*, fond CC al PCR – Cancelarie, dosar nr. 20/1950, f. 7.

47. *Ibidem*, fond CC al PCR – Secția de Propagandă şi Agitație, dosar nr. 37/1948, f. 21.

48. Aurel Ion Maican – directorul general al Direcțiunii generale a Teatrelor din cadrul Ministerului Artelor.

49. ANIC, fond CC al PCR – Secția de Propagandă şi Agitație, dosar nr. 37/1948, f. 23.

50. *Ibidem*.

51. *Monitorul oficial*, partea I–B, anul CXVI, joi 20 mai 1948, p. 4435.

52. ANIC, fond CC al PCR – Cancelarie, dosar nr. 127/1949, f. 10.

53. *Ibidem*, dosar nr. 139/1948, ff. 6–7.

54. *Cf.* Petru Groza, *Articole, cuvîntări, interviuri. Texte alese*, prefață de George Ivaşcu, Editura Politică, Bucureşti, 1973, pp. 521–525.

55. Nicoleta Ionescu-Gură, „Reorganizarea PMR-ului după modelul PC (b.) al URSS şi crearea nomenclaturii CC al PMR în Republica Populară Română (1949–1954)“, în Gheorghe Onişoru (coord.), *Totalitarism şi rezistență, teroare şi represiune în România comunistă*, cuvânt înainte de Sabine Habersack, CNSAS, Bucureşti, 2001, p. 224.

56. ANIC, fond CC al PCR – Cancelarie, dosar nr. 39/1951, ff. 16–22.

57. *Ibidem*, fond CC al PCR – Secția de Propagandă şi Agitație, dosar nr. 49/1948, f. 1.

58. Pavel Țugui, *Amurgul demiurgilor. Arghezi, Blaga, Călinescu (Dosare literare)*, Editura Floarea Darurilor, Bucureşti, 1998, pp. 18 şi 190.

59. *Ibidem*, p. 18.

60. Vladimir Tismăneanu, *Reinventarea politicului. Europa Răsăriteană de la Stalin la Havel*, traducere de Alexandru Vlad, studiu introductiv de Dan Pavel, Editura Polirom, Iaşi, 1997, p. 62. Totuşi, ponderea evreilor în aparatul ideologic a continuat să fie însemnată; v. explicațiile acestui fenomen la Pavel Câmpeanu, *Ceauşescu, anii numărătorii inverse*, Editura Polirom, Iaşi, 2002, pp. 182 şi urm.

61. Vladimir Tismăneanu, *Mizeria utopiei. Criza ideologiei marxiste în Europa Răsăriteană*, traducere de Laura Lipovan, Editura Polirom, Iaşi, 1997, p. 98.

62. *Ibidem*, p. 44. O opinie mai nuanțată v. la Aleksandr S. Stîkalin, „Evaluarea operei lui G. Lukács. Metamorfozele evoluției politice a Ungariei între 1950–1990“, în *Studii şi Materiale de Istorie Contemporană*, serie nouă, volumul II, 2003, pp. 198–199.

63. ANIC, fond CC al PCR – Cancelarie, dosar nr. 78/1953, f. 19.

64. *Ibidem*, fond CC al PCR – Secția de Propagandă şi Agitație, dosar nr. 99/1949, f. 1.

65. *Ibidem*, f. 12.

66. ANIC, fond CC al PCR – Cancelarie, dosar nr. 127/1949, f. 4. Referire la instructorii Gheorghe Gonda, Cornel Onescu şi (probabil) Silvia Armaşu şi Corneliu Mănescu.

67. *Ibidem*, dosar nr. 4/1945, f. 83; stenograma Conferinței de propagandă a PCR pe țară din 28–30 ianuarie 1945.

68. Vladimir Tismăneanu, *Mizeria utopiei. Criza ideologiei marxiste în Europa Răsăriteană*, p. 23.

69. *Cf.* Sheila Fitzpatrick, *The Commissariat of Enlightenment. Soviet organization of Education and the Arts under Lunacharsky, October 1917–1921*, Cambridge University Press, Cambridge, 1970, p. XIV.

70. ANIC, fond CC al PCR – Secția de Propagandă şi Agitație, dosar nr. 13/1947, f. 51.

71. Pentru împrejurările în care conducerea PCR a decis atacul contra lui Tudor Arghezi, v. Sorin Toma, „Care este adevărul în «cazul Arghezi»“, în vol. *Privind înapoi. Amintirile unui fost ziarist comunist. Redactor-şef al „Scânteii“ din 1947 până în 1960*, Editura Compania, Bucureşti, 2004, pp. 328–331. Un foarte folositor dosar de presă privitor la contestarea, din rațiuni ideologice, a lui Tudor Arghezi a realizat Ana Selejan în *Trădarea intelectualilor. Reeducare şi prigoană*, ediția a II-a adăugită cu indice de nume şi o prefață a autoarei, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 2005, pp. 301–373.

72. Friedrich A. Hayek, *Drumul către servitute*, traducere de Eugen B. Marian, Editura Humanitas, Bucureşti, 1993, pp. 174 şi urm.

73. V. Alina Tudor Pavelescu, „Une stratégie de légitimation politique. Le Parti Communiste Roumain et la reconfiguration du champ culturel“, în *Studii şi Materiale de Istorie Contemporană*, serie nouă, vol. 3/2004, pp. 139–152.

74. Marin Radu Mocanu consideră că PMR s-a preocupat în mai mare măsură de literatură şi artă în comparație cu celelalte partide unice din țările comuniste, asumându-şi prerogativa de a „îndruma“ şi „educa“; Marin Radu Mocanu (ed.), *Vremuri satanice. Documente*, *ed. cit*, p. 156.

75. ANIC, fond CC al PCR – Secția de Propagandă şi Agitație, dosar nr. 9/1947, f.

82.

76. Demnitățile celor doi ideologi, pe linie de partid, sunt consemnate în Liviu Marius Bejenaru, Clara Cosmineanu-Mareş, Florica Dobre (coord.), Monica Grigore, Alina Ilinca, Oana Ionel, Nicoleta Ionescu-Gură, Elisabeta Neagoe-Pleşa, Liviu Pleşa, *Membrii CC al PCR. Dicționar*, studiu introductiv de Nicoleta Ionescu-Gură, CNSAS – Editura Enciclopedică, Bucureşti, 2004, p. 149 şi p. 509.

77. ANIC, fond CC al PCR – Secția de Propagandă şi Agitație, dosar nr. 9/1948, f. 108.

78. Direcția de Propagandă şi Agitație a CC al PMR a fost alcătuită în urma Congresului din 21–23 februarie 1948. Odată cu reorganizarea PMR din ianuarie 1950, Direcția a primit numele de Secție. Competențele sale erau considerabile: controla executarea Hotărârilor PMR de către Ministerul Învățământului Public, Ministerul Artelor şi Informațiilor, Academia RPR, Comitetul pentru Radioficare şi Radiodifuziune, Comitetul pentru Cinematografie, Comitetul Aşezămintelor Culturale, Comitetul pentru Cultură Fizică şi Sport, Direcția Generală a Industriei Poligrafice, DGPT, AGERPRES, ARLUS, uniunile de creație (Uniunea Scriitorilor, Uniunea Artiştilor Plastici), Societatea pentru Răspândirea Ştiinței şi Culturii; Nicoleta Ionescu-Gură, „Reorganizarea PMR-ului după modelul PC (b.) al URSS şi crearea nomenclaturii CC al PMR în Republica Populară Română (1949–1954)“, în Gh. Onişoru (coord.), *Totalitarism şi rezistență, teroare şi represiune în România comunistă*, CNSAS, Bucureşti, 2001, p. 224.

79. Leonid Heller, Antoine Baudin, „Le Réalisme socialiste comme organisation du champ culturel“, în *Cahiers du monde russe et soviétique*, 34, no. 3, juillet–septembre 1993, p. 312.

80. *Reconstituiri necesare. Şedința din 27 iunie 1952 a Uniunilor de creație din România*, ediție îngrijită, note critice, bibliografie de Mihaela Cristea, prefață de Marius Oprea, Editura Polirom, Iaşi, 2005, p. 214.

81. Leonid Heller, Antoine Baudin, *op. cit.*, p. 312.

82. *Ibidem*, p. 313.

83. ANIC, fond CC al PCR – Cancelarie, dosar nr. 39/1951, ff. 16–22; v. şi Cristian Vasile, „Impunerea controlului comunist asupra culturii, 1948–1953. Aspecte instituționale“, în *Arhivele Securității*, volumul II, CNSAS – Editura Nemira, Bucureşti, 2006, p. 50.

84. ANIC, fond CC al PCR – Secția de Propagandă şi Agitație, dosar nr. 49/1948, f. 1

85. *Ibidem*, dosar nr. 58/1952, f. 1.

86. *Ibidem*.

87. *Ibidem*, f. 14.

88. *Ibidem*, dosar nr. 30/1952, f. 91.

89. *Ibidem*, ff. 91–92.

90. *Ibidem*, fond CC al PCR – Cancelarie, dosar nr. 78/1953, f. 19.

91. *Ibidem*, fond CC al PCR – Secția de Propagandă şi Agitație, dosar nr. 30/1952, f. 46.

92. *Ibidem*, f. 56.

93. *Ibidem*, ff. 56-57. Sublinierile din text ne aparțin.

94. Eugen Denize, „Propaganda“, în vol. *România comunistă. Statul şi propaganda*,

ed. cit, pp. 113–114.

95. Paul Georgescu, „Îndrumarea literaturii de către partid“, în *Gazeta literară*, nr. 18, 3 mai 1956; pentru un comentariu pertinent pe marginea textului semnat de P. Georgescu, v. Marin Nițescu, *Sub zodia proletcultismului. O carte cu domiciliu forțat (1979–1995). Dialectica puterii. Eseu politologic*, Editura Humanitas, Bucureşti, 1995, pp. 261–262.

96. Pentru detalii, v. Mioara Anton, „«Progresişti» versus «reacţionari». Subordonarea intelectualilor, 1944–1955“, în Dan Cătănuş (coord.) *et al*., *Intelectuali români în arhivele comunismului*, Editura Nemira, Bucureşti, 2006, pp. 17–18.

97. O periodizare a evoluției raporturilor româno-sovietice în intervalul 1945–1965, v. la Dan Cătănuş, „Relațiile externe ale României şi influența factorului sovietic asupra acestora în primele două decenii postbelice“, în *Studii şi Materiale de Istorie Contemporană*, serie nouă, vol. I, 2002, pp. 201–236.

98. V. Cezar Stanciu, „România stalinistă în relațiile internaționale“, în *Studii şi Materiale de Istorie Contemporană*, serie nouă, vol. 4, 2005, pp. 74 şi urm.

99. Adrian Cioroianu, „Lumina vine de la Răsărit. «Noua imagine» a Uniunii Sovietice în România postbelică, 1944–1947“, în Lucian Boia (coord.), *Miturile comunismului românesc*, Editura Universității din Bucureşti, [Bucureşti], 1995, pp. 71 şi urm.

100. ANIC, fond Preşedinția Consiliului de Miniştri – Stenograme (1944–1959), dosarul nr. 8/1945, f. 140; v. şi Cristian Vasile, „Educație şi ideologie în România, 1948–1953“, în *Revista istorică*, serie nouă, tom XV, nr. 5–6, septembrie-decembrie 2004, p. 130.

101. *Monitorul oficial*, partea I–A, anul CXIV, nr. 2, miercuri, 2 ianuarie 1946, p. 19.

102. National Archives and Records Administation (NARA), RG 84, Foreign Service Posts of the Department of State, Bucharest US Mission, General Records, 1948, Box 87, Rumanian Press attacks “Western Culture“ in conjunction with Denunciation of French – Rumanian Cultural Agreements.

103. ANIC, fond Preşedinția Consiliului de Miniştri – Stenograme 1944–1959, dosar nr. 13/1947, f. 3 v.

104. *Ibidem*, fond CC al PCR – Cancelarie, dosar nr. 48/1948, ff. 4–5.

105. *Ibidem*, dosar nr. 57/1948, f. 3.

106. *Ibidem*, dosar nr. 14/1950, f. 4. Pentru evoluția relațiilor culturale româno-franceze de-a lungul deceniului şase, v. Ovidiu Bozgan, „Diplomația culturală românească: promovare, recuperare, compromitere. Cazul franco-român, 1955–1960“, în *Analele Universității din Bucureşti. Istorie*, 48, 1999, pp. 23–60.

107. ACNSAS, fond Penal, dosar nr. 234, f. 4.

108. Bogdan Barbu, *Vin americanii! Prezența simbolică a Statelor Unite în România războiului rece 1945–1971*, Editura Humanitas, 2006, p. 35.

109. „Acord cultural româno-maghiar“, în *România liberă*, anul V, nr. 1008 C, joi, 27 noiembrie 1947, p. 1.

110. *Monitorul oficial*, partea I–A, anul CXVI, nr. 94, miercuri, 21 aprilie 1948, pp. 3653–3654.

111. „Acord cultural româno-maghiar“, în *loc. cit.*, p. 1.

112. Arhiva Institutului Cultural Român, fond Asociația Româno-Polonă/Asociația Româno-Maghiară, dosar nr. 8/1948, nepaginat.

113. *România liberă*, anul V, nr. 1011 C, duminică, 30 noiembrie 1947, p. 2.

114. ANIC, fond CC al PCR – Cancelarie, dosar nr. 49/1949, ff. 9–10.

115. *Ibidem*, dosar nr. 42/1949, f. 12; vezi şi *Stenogramele şedinţelor Biroului Politic şi ale Secretariatului Comitetului Central al PMR*, vol. II, *1949*, ediție de documente întocmită de: Camelia Moraru, Laura Neagu, Constantin Moraru, Constantin Neagu, Claudiu Dincă, Ioana Zamfir, Arhivele Naționale ale României, Bucureşti, 2003, p. 245.

116. ANIC, fond CC al PCR – Cancelarie, dosar nr. 170/1949, ff. 20–21.

117. *Ibidem*, dosar nr. 87/1950, f. 1.

118. *Ibidem*, dosar nr. 30/1951, f. 2.

119. *Ibidem*, dosar nr. 25/1950, f. 4.

120. Paul Ullman, *Relațiile Austriei cu România între 1945–1955*, trad. din germană de Rudolf Gräf şi Mihai Grigoraş, cuvânt înainte de Harald Heppner, Institutul European, Iaşi, 2003, p. 112.

121. ANIC, fond CC al PCR – Cancelarie, dosar nr. 87/1953, ff. 1–2.

122. Formula a fost consacrată de Paul Hollander; v. monografia sa: *Political Pilgrims. Travels of Western Intellectuals to Soviet Union, China and Cuba, 1928–1978*, Oxford University Press, New York, 1981.

123. Sorin Antohi, „Pentru o istorie intelectuală a tiranofiliei moderne“, studiu introductiv la Mark Lilla, *Spritul nesăbuit. Intelectualii în politică*, traducere de Mona Antohi, Editura Polirom, Iaşi, 2005, p. 7.

Literatura realismului socialist

Strategii de atragere şi manipulare a scriitorilor

Scriitorii, fiind în prim-plan, erau socotiți de multe ori şi intelectualii prin excelență, o categorie care, din perspectiva comuniştilor români, trebuia adusă în tabăra „antireacționară“ în pofida trecutului ce înregistra şi atitudini publice antisovietice şi/sau anticomuniste. La şedința cu responsabilii organizațiilor de masă, desfăşurată la 9 iulie 1945, Vasile Luca făcea o evaluare a acestui trecut, dar preconiza şi o soluție pentru recuperarea scriitorilor şi artiştilor altădată ostili: „intelectualii care au fost până acum – şi nu trebuie să fim prea aspri, ci trebuie să luăm lucrurile cum sunt ele –, dacă scoatem intelectualii cu trecut curat, nu găseşti nici 1%. Intelectualii care au avut într-adevăr trecutul bun sunt membri vechi [s.n.]. Restul, [la] fiecare, dar la fiecare găseşti manifestări antisovietice, antisemite sau legionare. Aşa era țara, aşa erau moravurile în țara noastră şi nici nu putea fi altfel când aci s-a dus timp de un sfert de veac numai politică antisovietică, politică de jandarm față de URSS. Rolul nostru este ca tocmai pe intelectuali să-i concentrăm de partea noastră. Nu putem pune problema ce a fost în trecut, dar [putem pune problema] ce atitudine au luat în ultimul timp şi azi“124. Această strategie a PCR a dat roade şi i-a „recuperat“ pe mulți intelectuali, inclusiv pe fostul ministru din guvernul dictaturii regale, Mihai Ralea, devenit, începând cu 6 martie 1945, chiar titular la departamentul Artelor în cabinetul procomunist al lui Petru Groza.

Dar controlul asupra literaturii nu a fost desăvârşit doar prin subtile planuri de recuperare, manipulare şi instrumentalizare a unor personalități ale literelor româneşti, ci şi prin edictarea mai multor acte normative cu măsuri interdictive şi punitive şi prin preluarea/înființarea unor organizații, asociații şi uniuni profesionale ale scriitorilor şi jurnaliştilor cu orientare procomunistă, cum a fost, inițial, Uniunea Sindicatelor Artiştilor,

Scriitorilor şi Ziariştilor (USASZ). În paralel, concurența „reacționară“ era hărțuită (prin compromiterea mijloacelor de existență, a susținerii financiare) şi apoi suprimată, cum s-a întâmplat cu Sindicatul Presei Române din Ardeal şi Banat (cu sediul la Cluj), victimă a unei Decizii de dizolvare emise la începutul anului 1948 de Ministerul Informațiilor şi de trecere a tuturor bunurilor mobile şi imobile la USASZ125.

Index librorum prohibitorum

Reglementarea îndreptățită, impusă şi de Convenția de Armistițiu din 12 septembrie 1944, de a îndepărta din memoria colectivă orice urmă de propagandă fascistă a constituit un paravan ideal care a permis eliminarea din biblioteci, librării, anticariate etc. inclusiv a beletristicii care nu convenea intereselor „estetice“ ale guvernanților comunişti, chiar şi a edițiilor din clasici precum Mihai Eminescu126. Prin Legea nr. 364 pentru retragerea anumitor publicații periodice şi neperiodice, reproduceri grafice şi plastice, filme, discuri, medalii şi insigne metalice, publicată la 4 mai 1945, s-a înființat o Comisie pe lângă Ministerul Propagandei care să întocmească liste cu toate publicațiile apărute de la 1 ianuarie 1917 până la 23 august 1944 cuprinzând idei legionare, fasciste, hitleriste, şoviniste, rasiste sau pasaje dăunătoare bunelor relații ale României cu Națiunile Unite, mai ales cu URSS. Tipografii şi editorii erau obligați să prezinte Comisiei lista tuturor publicațiilor tipărite/editate, pe care le aveau în depozit sau puse în vânzare. Tipografiile, Editurile, librăriile, întreprinderile comerciale, debitele, anticariatele, chioşcurile, autorii de editură proprie, bibliotecile, instituțiile publice erau obligate să retragă imediat din circulație cărțile prohibite şi să le depoziteze în încăperi speciale. Legea mai stipula predarea acestora Prefecturilor şi, în Bucureşti, Depozitului Oficiului de Hârtie. Publicațiile din Bibliotecile beneficiind de depozitul legal, cele ale universităților, urmau să fie inventariate şi scoase din circuitul lecturii publice, consultarea lor putându-se face doar cu aprobarea specială dată de şeful instituției şi numai în localul bibliotecii127.

Încă din 1945, cenzura era aplicată şi cărților pe care oficiile diplomatice de la Bucureşti intenționau să le tipărească în colaborare cu edituri româneşti, indiferent că era vorba de beletristică sau de literatură

politică. Legația SUA s-a adresat în vara anului 1945 scriitorului George Macovescu, secretar general în Ministerul Propagandei, pentru a se interesa de soarta ediției româneşti a volumului *United States War Aims* semnat de comentatorul politic şi filozoful Walter Lippmann. Manuscrisul lucrării, care urma să apară la Editura Cartea Românească, a ajuns la Ministerul Propagandei şi apoi la Legația URSS, care nu l-a mai returnat editurii. La 5 iulie 1945, George Macovescu i-a comunicat lui Roy Melbourne, locțiitorul reprezentantului SUA la Bucureşti, că, „deşi în mod clar Walter Lippmann nu este antirus, în carte există anumite pasaje care sunt critice față de Uniunea Sovietică şi care ar putea fi înțelese în mod eronat în România“128.

Cărțile deja tipărite şi retrase129 trebuiau înlocuite, iar Editura PCR începuse deja să tipărească în tiraje consistente textele marxist-leniniste şi jdanoviste cu orientări în privința literaturii, iar aceste cărți umpleau în librării şi biblioteci golul lăsat de epurarea volumelor incomode din punct de vedere politic şi estetic. Impactul inițial al acestui gen de literatură cultural-politică este mai greu de evaluat. Un lider al propagandei precum Ladislau Vass aprecia la şedința de instructaj a SCEP din 22 martie 1947 că activitatea Secției de Educație Politică din județul Bihor este „cea mai bună“: „Am văzut diferite inițiative bune, o campanie prin trimiterea de cărți, bine primită de societatea orădeană. O campanie de a strânge cărți pentru înzestrarea bibliotecilor de la țară. S-au înființat până acum vreo 60 şi ceva de biblioteci. În general, în ceea ce priveşte cărțile din Editura noastră s-a făcut mult pentru răspândirea lor. Au fost trimise scrisori circulare intelectualilor din provincie. Au fost trimise până acuma 50 de pachete cu cărți, din care până acuma s-au primit 30, şi [au fost] chiar foarte bine primite.“130

Scriitorii – între cedare şi ambiguitate

Dar mai semnificativă decât buna distribuție a cărților cu mesaj favorabil comuniştilor a fost cedarea timpurie a scriitorilor, mai ales a poeților, la nivel tematic. Istoricul literar Eugen Negrici a identificat şi cauzele acestor cedări; pe lângă voința naturală de afirmare, de parvenire, a existat şi un element obiectiv: „Când, după 1944, organele de presă criptocomuniste publicau articole îmbietoare în care se cerea o poezie cu

priză la realitate, nu puțini scriitori au văzut în acest îndemn o chemare onestă făcută în numele unei necesare înnoiri a registrului poetic după ani de formalism şi de exerciţiu abstract. Merita îmbrăţişată o asemenea sugestie – şi pe atunci părea o sugestie de bun-simţ – întrucât ţara cunoscuse ani de război nefast, o secetă nemiloasă şi mari dislocări sociale şi etnice, fără ca arta să se exprime cu totul altfel, să facă loc prezentului aspru şi concretului ameninţător sau pur şi simplu să tacă.“131

Cu toate acestea, destui scriitori s-au menţinut într-un echivoc, unii aşteptând un deznodământ al luptelor politice pentru a şti unde să se plaseze, alţii stând deoparte din raţiuni estetice. Cel mai important poet român în viaţă atunci, Tudor Arghezi, a păstrat în intervalul 1945–1947 o anumită ambiguitate, ezitând să se înregimenteze în tabăra comunistă, realitate care a şi contribuit la atacurile furibunde declanşate împotriva sa, culminând cu textul ignobil din *Scânteia* al lui Sorin Toma – „Poezia putrefacţiei şi putrefacţia poeziei“ (6–10 ianuarie 1948). Mai ales de la sfârşitul anului 1947, presa comunistă renunţase la menajamente în relaţia cu scriitorii şi adopta un ton menit să înfricoşeze şi să determine pe mulţi creatori nehotărâţi să renunţe la expectativă şi neimplicare politică. După un an, în 1949, rememorând această campanie de linşaj mediatic din *Scânteia*, Leonte Răutu relua tipul de argumentaţie enunţat şi de Vasile Luca, acela al necesităţii cooptării lumii intelectuale şi artistice cu un trecut pătat, evident cu acceptarea condiţiilor comuniste, şi conchidea că cei „care sunt şi astăzi duşmani trebuie bătuţi fără milă. [Pe] Tudor Arghezi, care nici acum nu s-a schimbat, l-am desfiinţat“132. Această retorică nu însemna că partidul desconsideră însemnătatea relaţiei cu intelectualii, ci, dimpotrivă, vădea, ca în cazul sovietic133, interesul elitei politice de a avea aproape o intelectualitate care să accepte termenii puterii politice.

Până la apariţia periodicului cu valenţe „teoretice“ care întruchipa dogmatismul stalinist, *Lupta de clasă*, *Scânteia* a fost principalul gardian al presei literare şi, în general, al spaţiului cultural. Evident, mesajele propagandei comuniste erau disipate şi pe alte canale mediatice, prin alte publicaţii, dar *Scânteia* era ziarul care dădea tonul, care exprima poziţia oficială, veghind la puritatea ideologică. La şedinţa din 1 iunie 1948 a Comitetului de presă la care au participat atât responsabilii tuturor Comitetelor de pe lângă Direcţia Propagandei şi Agitaţiei, cât şi secretarii redacţiilor diferitelor organe de presă din capitală, şedinţă prezidată de Iosif Chişinevschi, Leonte Răutu aprecia că: „În domeniul artei şi culturii, deşi [*Scânteia*] nu are încă o pagină bine pusă la punct, are o activitate încă

restrânsă, a avut unele luări de atitudine. Voi aminti aici o serie de articole scrise de tov. S. Toma despre Arghezi, [Ion] Barbu, Nina Cassian, față de unele greşeli în *Flacăra* şi *Rampa*, față de muzică şi alte luări de atitudine în spirit de partid, care au avut un răsunet deosebit.“134

Cenzura şi controlul informațional

Nicolae Moraru, un secundant zelos al lui Leonte Răutu, a fost – potrivit lui Ov.S. Crohmălniceanu – un „personaj cu puteri politice destul de mari atunci şi ignorant absolut al uzanțelor mediului cultural“135. În epocă, Nicolae Moraru a fost o întruchipare a dogmatismului stupidității136 şi a cenzurii. Dar până şi ultradogmaticului Nicolae Moraru i se reproşează neglijarea necesității impunerii spiritului de partid în literatură, vinile sale fiind evidențiate chiar de Leonte Răutu: „Nu pot să fiu de acord cu articolul tov. Moraru din două motive: 1. lipseşte ceva ce nu lipseşte în acelaşi număr în articolul tov. Novicov, care vorbeşte amănunțit de muşamalizarea contradicțiilor în lupta între ideologia noastră şi ideologia burgheză; al doilea, trebuie spus [că] lipseşte spiritul de partid. Tov. Moraru a mai scris un articol în Contemporanul unde a omis, enumerând poeții, scriitorii noştri, pe poetul A. Toma, poetul cel mai legat de partid. În acest articol de care vorbesc acuma repetă această omisiune. Nu pot considera această dublă omisiune ca întâmplare. […] De aici rezultă că trebuie să introducem spiritul de partid în literatură şi artă. O lipsă mare a revistelor noastre culturale este lipsa de atitudine critică. Va trebui în această privință o cotitură serioasă“137. Sorin Toma întărea cele spuse de Răutu: „În literatură şi artă lipseşte aproape complet aspectul luptei de clasă“138.

Concomitent, se adoptau măsuri privind controlul informațiilor, implicând o cenzură care imita modelul leninist, cu motivații similare celor detectate de Alain Besançon în cazul guvernării bolşevice instalate în octombrie 1917: „mai important decât controlul oraşelor şi al proletariatului este controlul cuvântului, al presei şi al educației. El este indicatorul puterii ideologice. Decretul asupra presei este dat la trei zile după Revoluția din octombrie“. Retorica liderilor comunişti de la Bucureşti semăna cu cea a bolşevicilor preocupați să explice că libertatea presei este un paravan liberal care ascunde libertatea doar pentru clasele avute, adică

libertatea de a otrăvi nepedepsiți spiritele şi de a arunca neliniştea în conştiința maselor139. Potrivit acestei logici, şi presa literară devenea o armă puternică a burgheziei, comparabilă cu „bombele şi mitralierele“.

Ziarul *Adevărul*, care îi găzduise în primii ani postbelici pe scriitorii Cezar Petrescu, Demostene Botez, dar şi pe Tudor Arghezi, a supraviețuit anului 1948, însă textele publicate urmau în general linia conformistă impusă de propaganda oficială. Dar nici chiar acest preț plătit cenzurii nu a fost suficient, astfel că la 31 martie 1951 publicația a fost suprimată cu următoarea notă explicativă: „Ziarul *Adevărul* încetează astăzi. La 12 aprilie 1945 […] ziarul *Adevărul* a putut reapare. […] De la 1946 încoace țara noastră a realizat profunde prefaceri politice, economice şi sociale. […] *Adevărul* a putut înțelege epoca revoluționară pe care o trăim, mersul irezistibil al istoriei, lupta şi triumful clasei muncitoare. […] De la 23 august 1944 clasa muncitoare a creat o presă nouă, ieşită din noua dezvoltare a societății: presa de mase, citită şi scrisă de milioane de oameni. […] Misiunea ziarului *Adevărul* e terminată. El aparține de aici înainte istoriei.“140 Deşi a fost o instituție de presă cu orientare de stânga, *Adevărul* nu trecuse prin transformarea dorită de regim. Probabil, raportarea la anul 1946 din mesajul de adio către cititori avea în vedere „alegerile“ care au consacrat majoritatea falsă a PCR, un partid care prelua modelul cenzorial sovietic. Cenzura avea să devină, ca să folosim termenii lui György Konrad, o religie de stat, sângele vieții în comunism; iar cel care ar fi îndrăznit să vorbească despre libertatea de exprimare a scriitorului era socotit iresponsabil141. Conducerea comunistă de la Bucureşti urmărea desfăşurările din Uniunea Sovietică, unde la 20 august 1946 revistele literare *Zvezda şi Leningrad* erau înfierate de maşina de propagandă sovietică142. Totuşi, liderii PCR vor declanşa o ofensivă similară abia peste un an şi jumătate.

De la SSR la o Uniune a Scriitorilor obedientă

Noile autorități au urmărit şi transformarea asociațiilor scriitorilor şi artiştilor, iar procesul de restructurare s-a derulat cel mai rapid la Societatea Scriitorilor Români (SSR). La 24 septembrie 1944 adunarea generală a Societății a ales un nou preşedinte în persoana lui Victor Eftimiu, iar N.D. Cocea ajungea vicepreşedinte, schimbări care au înlesnit acceptarea mai

multor epurări143. Cu prilejul adunării generale din 9 ianuarie 1948, SSR s-a reorganizat, titulatura a devenit Societatea Scriitorilor din România, iar în rândurile sale au fost incluşi atât membri ai Societății Autorilor Dramatici, cât şi scriitori de alte naționalități. Zaharia Stancu, colaboratorul SCEP şi apoi al Direcției de Propagandă şi Agitație, a devenit noul preşedinte, iar Ion Călugăru a fost ales secretar general. SSdR avea patru vicepreşedinți: Gala Galaction, N.D. Cocea, Gaál Gábor şi Alexandru Şahighian144. La puțin timp, Decretul nr. 40 din 13 ianuarie 1948 înființa Ordinul Steaua RPR, care urma să fie conferit, pentru merite deosebite, şi celor care prin lupta şi activitatea lor culturală „au contribuit la promovarea intereselor poporului, la câştigarea libertăților democratice şi la realizarea RPR“145. Ordinul a fost conferit şi mai multor scriitori agreați de conducerea comunistă.

Noua Societate (şi mai apoi Uniunea Scriitorilor146) era chemată să vegheze la respectarea de către literați a liniei realismului socialist, proclamat unica metodă de creație. După 1947, orice neconcordanță cu canoanele metodei de creație (expresie a spiritului leninist de partid) era taxată drept formalism, evazionism, intimism, naturalism, negativism, apolitism şi nici un text literar cu astfel de influențe „nocive“ nu putea ajunge la cititori.147 Cu toate aceste schimbări de la nivelul SSR/SSdR, care reflectau preferința oficialităților pentru personalități conformiste, creația literară de factură realist-socialistă nu a înregistrat multe titluri de-a lungul anului 1948. Expunerea lui Iosif Chişinevschi la începutul anului 1948 la şedința Biroului Secțiunii Centrale de Educație Politică privind sarcinile şi munca Comitetului de artă şi cultură reflecta nemulțumirea față de puținele realizări ale noii literaturi: „este o muncă rodnică, cunoscută de partid, care apreciază această muncă. Însă noi vedem aci o mare lipsă în activitatea Comitetului Artei. Lipsa constă în aceea că, având dorința, bunăvoința să cuprindă toate [sectoarele], scapă o serie de sectoare importante. Sunt lucruri elementare. A face un roman, piese de teatru nu este totuna cu a scrie articole în gazete. Noi am auzit că s-a citit o listă de lucrări în curs de executare. Dar pe piață nu [le] avem nici azi şi trebuie să spun că este unul dintre cele mai dureroase lucruri“148.

De altfel, problema susținerii/finanțării creației care respecta linia oficială avea să se afle în mai multe rânduri pe agenda şedințelor SCEP şi ulterior ale Direcției de Propagandă şi Agitație. Atunci când lui I. Chişinevschi i s-a sugerat că scriitorii ar trebui să beneficieze de mai mult timp liber, pentru a crea, cu eliberarea de povara funcțiilor

administrative[149], şi că ar trebui să beneficieze de fonduri superioare, liderul PMR a sugerat că aceste aspecte se pot rezolva. În paralel, cuantumul Premiilor de Stat va atinge sume socotite de mai mulți istorici literari ca exorbitante, iar prin Decretul nr. 31 din 29 ianuarie 1949 se va crea Fondul Literar, legea stipulând la art. 3 că: „Se înființează pe lângă Societatea Scriitorilor din RPR şi sub controlul Ministerului Artelor şi Informațiilor o instituție purtând numele *Fondul Literar al Scriitorilor*, având drept scop ajutorarea materială a scriitorilor, prin: acordarea de împrumuturi pentru perioada de pregătire a operelor literare; acordarea de ajutoare şi pensii pentru caz de boală şi invaliditate, pierderea capacității de muncă; asigurarea familiei scriitorului în caz de deces; înființarea şi întreținerea de case de odihnă, sanatorii, creşe, cămine de copii, cantine etc.; organizarea de cooperative de consum, ateliere pentru deservirea scriitorului etc.“[150]

La puțin timp după publicarea acestui decret s-a produs şi ultima etapă a reorganizării SSdR, preconizată şi în planurile sintetice de activitate ale Direcției de Propagandă şi Agitație[151]: prin hotărârea adunării generale din 25–27 martie 1949, deschisă de poetul Alexandru Toma[152], favoritul DPA, s-a înființat Uniunea Scriitorilor din RPR, cu Mihail Sadoveanu preşedinte de onoare, Zaharia Stancu, preşedinte, Mihai Beniuc, Alexandru Şahighian, Mihai Novicov, Eugen Jebeleanu, Liviu Bratoloveanu şi Ruxandra Palade, membri în biroul de conducere[153]. Prin faptul că Mihail Sadoveanu, preşedinte în mai multe rânduri al vechii SSR, era instalat preşedinte de onoare s-a dorit poate să se lase impresia unei anumite continuități, dar noua uniune părea mai degrabă un executant obedient al ordinelor Direcției de Propagandă şi Agitație[154]. La 5 octombrie 1950 are loc retragerea silită a lui Zaharia Stancu[155], înlocuit cu Mihai Beniuc, socotit poate mai docil şi mai puțin compromis în trecut[156]; Traian Şelmaru, Mihai Novicov devin secretari, iar Mihail Davidoglu, Dan Deşliu, Eugen Jebeleanu sunt numiți în biroul de conducere.

Statutul US prevedea: limitarea la metoda realismului socialist, lupta împotriva claselor exploatatoare şi împotriva imperialismului[157]. În cadrul noii Uniuni a fost înființată şi o organizație de partid care avea rolul de disciplinare ideologică şi de a veghea ca în cadrul discuțiilor să fie mereu subliniat rolul scriitorilor în noua societate comunistă[158]. Chiar şi importanți critici literari oficiali, altminteri simboluri ale dogmatismului, erau chemați la ordine de organizația de bază a Uniunii, aşa cum rezultă dintr-un referat al SPA din 22 decembrie 1952: „în urma prelucrării

documentelor de partid cu privire la continua întărire a partidului nostru într-o serie de organizații de bază […] se constată o creştere a combativității muncii lor, rolul organizației de bază în mobilizarea salariaților pentru îndeplinirea sarcinilor de partid şi guvern a crescut simțitor. Organizația de bază de la Uniunea Scriitorilor de pildă a pus în centrul activității sale sarcini legate de problemele creației literare. În ultima vreme în adunarea organizației de bază au fost discutate o serie de probleme ideologice. Într-una din adunările organizației de bază scriitorul [Vladimir] Colin a fost criticat de membri de partid pentru gravele greşeli ale romanului său *Soarele răsare în deltă*. De asemenea, membri de partid au luat atitudine combativă pentru lipsa de activitate a criticilor literari tovarăşii Ion Vitner şi [Silvian] Iosifescu şi față de situația de la *Viața românească*“159.

Combaterea cosmopolitismului şi a obiectivismului burghez din literatură

Mesajul CC al PMR prin care se salută conferința scriitorilor din RPR a consacrat dependența noii Uniuni față de factorul politic: „Scriitorii noştri trebuie să se arate demni de titlul înalt pe care l-a dat scriitorilor Stalin – titlul de «ingineri ai sufletelor omeneşti». Ei trebuie să contribuie la educația oamenilor muncii în spiritul ideilor nobile ale luptei împotriva claselor exploatatoare, împotriva obscurantismului şi inculturii […] să pună în centrul creației lor pe eroul zilelor noastre – omul muncitor. Uniunea Scriitorilor din RPR va trebui să fie un centru al luptei împotriva servilismului cosmopolitist, în fața culturii capitaliste intrate în putrefacție…“160

Acest gen de retorică se va regăsi cel mai bine şi va fi dezvoltat în lucrarea ideologică a lui Leonte Răutu, intitulată *Împotriva cosmopolitismului şi obiectivismului burghez în ştiințele sociale*, publicată în 1949 atât în revista teoretică *Lupta de clasă*, cât şi independent, sub formă de broşură161. Campania împotriva cosmopolitismului poate fi uşor integrată în politica ideologică şi de propagandă dusă de URSS în perioada postbelică şi care a avut reverberații puternice în toată Europa Răsăriteană controlată de sovietici162. Potrivit lui L. Răutu, problema fundamentală a activității PMR era lupta pentru spiritul de partid în ştiință, şi în acest sens

Jdanovul român cita articolul lui V.I. Lenin, *Organizația de partid şi literatura de partid*. Literatura trebuie să devină parte integrantă a cauzei generale a proletariatului. Leonte Răutu susținea că „istoria literaturii, artei, filozofiei, ştiinței n-a fost încă reexaminată în mod critic din punctul de vedere al demascării tendințelor cosmopolite“, tendințe care au pricinuit mult rău literaturii şi artei noastre. Sub lozinca artei pentru artă, pe care a apărat-o cu atâta ardoare Titu Maiorescu, teoreticienii burghezi au falsificat întreaga istorie a literaturii româneşti“163, iar personalități precum George Coşbuc, Mihai Eminescu şi Alexandru Vlahuță au fost cu adevărat descoperiți abia după 1945. Alți scriitori precum Ion Creangă şi I.L. Caragiale au fost neglijați. Pe lista criticilor literari înfierați de Leonte Răutu se aflau: Vladimir Streinu, Şerban Cioculescu, dar şi G. Călinescu: „printre teoreticienii literari în a căror operă se manifestă puternic influențele cosmpolite este şi academicianul Gh. Călinescu“; ultimul era acuzat că a apărat cu intransigență teoria artei pentru artă164. În acest discurs de demascare a cosmopolitismului, Răutu oferea de fapt şi o explicație pentru îndepărtarea de la catedră a lui Călinescu, care s-a produs în 1949: o serie întreagă de concepții greşite care s-au vădit şi la cursul de teorie a literaturii predat de reputatul istoric literar la Universitatea din Bucureşti în anul universitar 1948–1949.

G. Călinescu şi alte demisii morale

Mai ales după 1989 au apărut studii în care sunt bine surprinse nocivitatea şi cinismul publicisticii angajate, procomuniste, a lui G. Călinescu165, precum şi concesiile sale din romanele tipărite după 1948. Pe de altă parte, la aceste compromisuri morale grave s-au adăugat şi gesturi cum a fost acela de a trimite subsidii discrete pentru medicamente lui Vladimir Streinu, rămas fără nici o sursă de venit166 şi prigonit de puterea comunistă. La judecata aspră pe care criticul literar Gheorghe Grigurcu i-o aplică lui G. Călinescu a răspuns patetic şi subiectiv Teodor Vârgolici: „Călinescu a apărat cultura românească, a protejat scriitorii aflați la necaz, a înnobilat cultura, s-a jertfit pentru cultura română. […] Călinescu «a greşit» conştient, atât cât a greşit, spre a salva cultura română şi personalitățile ei marcante.“167

Mai trebuie adăugat că, în pofida unor cedări morale spectaculoase, în

anii stalinismului integral nu aveau drept de circulație nici chiar operele din trecut nereeditate (selectiv) ale scriitorilor înregimentați, precum G. Călinescu, Camil Petrescu, Geo Bogza, Zaharia Stancu168. Petru Dumitriu, un alt mare scriitor care s-a remarcat prin concesii semnificative, mai ales în romanul *Drum fără pulbere* în care descrie Canalul Dunăre-Marea Neagră169, recunoaşte după decenii „chestiile conformiste odioase“ pe care le-a făcut, precizând că acestea „nu sunt scuze, sunt explicații“. Autorul *Cronicii de familie* s-a mai apărat şi cu faptul că „a plătit cu 30 de ani de exil“; „crezi că îmi plăcea să am bani mulți şi să văd cum cei din jurul meu se sinucid?“ – s-a întrebat el retoric când un reporter l-a provocat la mărturisiri170. Deşi romanul a fost integrat de aparatul propagandistic din epocă la categoria succeselor prozei realist-socialiste, impactul său a fost contradictoriu, aspect care reiese şi dintr-o informație din 24 iulie 1951 privind seminarul cu şefii sectoarelor de literatură şi artă: „din lipsa unei orientări politice şi a lipsei de vigilență a Comit[etului] Regional Constanța, romanul *Drum fără pulbere* de Petru Dumitriu a fost primit pe Canal [*sic!*] cu indiferență şi chiar cu ostilitate. Chiar unii activişti de partid au avut o părere negativă despre această carte. Această atitudine era urmarea unei acțiuni duşmănoase care a fost descoperită ulterior de Comitetul Regional de Partid“171.

Uneori nici scriitorii „colaboraționişti“ nu erau scutiți de abuzurile autorităților centrale şi locale. Dintr-o Notă informativă a DPA din 1949 privitoare la felul cum trăiesc oamenii artei, aflăm că „acad. Camil Petrescu, scriitor, a fost dat afară din locuința lui cu forța (acum câteva luni)“. Doar la intervenția ministrului de Interne, Teohari Georgescu, Camil Petrescu a putut să capete o casă172. Pe de altă parte, au existat şi scriitori care au refuzat compromisul, precum Pavel Chihaia, care, rememorând cele petrecute atunci, ne-a lăsat următoarele reflecții: „vremurile erau din ce în ce mai grele, oamenii îşi vindeau ce brumă mai aveau şi, la marginea societății sau în afara ei, foştii scriitori sau artişti care nu se înjugaseră la carul trimfal al culturii staliniste duceau o existență precară, trăind de azi pe mâine. Găseau de lucru prin şantierele de refacere ale clădirilor avariate de război, la drumuri, în figurația pieselor de teatru sau filmelor cu mase de oameni în mişcare, pe care le dorea noua orânduire, sau alte îndeletniciri pentru cetățenii indemni“173. Pavel Chihaia, Mihail Villara (Fărcăşanu) şi Alexandru Vona fac parte din ceea ce unii critici literari au numit „generația pierdută“ a literaturii române, alcătuită din scriitori care au debutat cu lucrări importante în intervalul 1944–1947, dar care nu s-au mai

putut afirma în țară din cauza conjuncturii politice vitrege.

Noi direcții tematice

Însă şantierele reconstrucției nu au fost frecventate doar de scriitori proscrişi, ci şi de prozatori şi poeți care au acceptat supunerea literaturii față de partid şi implicit s-au arătat dispuşi să urmeze directivele conducerii PMR de a pleca pentru „documentare“ în țară, în fabrici, în gospodării agricole colective etc. În 1948 au existat mai multe echipe care au efectuat stagii de 2-3 luni pe şantiere, transportul, încartiruirea şi hrana fiind asigurate de guvern[174]. Conducerea PMR a impus planificarea şi în cultură, adică un soi de stahanovism cultural care se conjuga cu ideea că opera se măsoară în cantitate şi mai puțin în calitate. Primul Plan anual economic îi solicita pe scriitori nu numai la nivel de opinie şi ecou favorabil, ci şi la nivelul proiectelor şi direcțiilor tematice. Procesul de colectivizare şi realizările de pe şantiere, din marile combinate şi uzine au fost două din principalele teme impuse scriitorilor[175].

Scriitorii erau constrânşi să îndeplinească o serie de sarcini cu privire la aplicarea în practică a Hotărârii CC al PMR asupra muncii pe tărâmul construirii GAC şi a întovărăşirilor agricole[176]. În 1950, o Hotărâre a Secretariatului CC al PMR a recomandat Uniunii Scriitorilor să acorde atenție acțiunii de reeducare şi recalificare organizate prin Ministerul Muncii pentru invalizi, declasați, vagabonzi, cerşetori, prostituate etc., deoarece „această acțiune ajută la lichidarea plăgilor sociale moştenite de la regimul capitalist şi contribuie la crearea noii suprastructuri socialiste în țara noastră oferă, interesante şi bogate surse de inspirație creației literare în spiritul realismului socialist“[177]. Semnificativă este mărturia lui Marin Ioniță, tânăr scriitor care, în cursul procesului de documentare pe un şantier, întâlneşte cu o femeie-macaragiu, o fostă prostituată, care îndeplinise normele şi era considerată „erou“ şi „mândrie“ a întreprinderii:

„Se organizau foarte des deplasări de documentare în grup. Ba într-o fabrică, ba pe un şantier, ba la o fermă. Eram aşteptați şi primiți la comitetul de partid, unde ni se făcea o expunere, de obicei plicticoasă şi înțesată cu cifre, despre succesele oamenilor muncii de aici, după care vizitam locul de muncă. Instruiți să nu stăm de vorbă cu persoane nerecomandate, călăuziți numai pe itinerarii dinainte fixate şi aprobate şi

supravegheaţi cu atenţie. După care ne întorceam la sediu pentru documentarea finală, unde ne era repartizat fiecăruia modelul personajului literar despre care aveam să scriem. Într-una dintre aceste documentări […] ne-au fost aduse modele: spărgători de norme, stahanovişti, fruntaşi în producţie… Mie mi-a căzut o femeie. […] Cunoşteam placa. Ştiam că modelele noastre erau întotdeauna bine pregătite să răspundă la orice întrebare. Uneori primeau cu câteva zile mai înainte indicaţii scrise, pe care să le memoreze bine, despre ce să vorbească şi ce să spună şi nimic mai mult. Preşedintele sindicatului, care avea obligaţia să fie de faţă la acestă convorbire, avea şi el o problemă, aşa că m-a rugat să nu spun nimănui că trage chiulul şi ne-a lăsat singuri-singurei. […] Mă aşteptam [ca femeia] să înceapă – aşa cum se întâmplase de atâtea ori – să turuie că având în faţă exemplul femeilor din Uniunea Sovietică, marea noastră prietenă, bastionul păcii între popoare şi sub îndrumarea înţeleaptă a partidului, conştientă de necesitatea participării necondiţionate la construcţia socialismului, hotărâtă să nu precupeţească nici un efort, ba chiar să fie în stare de sacrificii…“ Femeia însă îi răspunde în mod neconvenţional că „face totul într-un fel de duşmănie. De ura pe care nu are asupra cui s-o reverse“. Stimulat de nonconformismul interlocutoarei, Marin Ioniţă se interesează de viaţa sentimentală a femeii şi descoperă că stahanovista „a deschis ochii pe lume într-un bordel. Era cea mai tânără şi cea mai scumpă. Muma curvelor o proteja. Nu o da decât foarte rar şi la persoane foarte importante. Clientelă veche şi selectă, foşti miniştri, foşti diplomaţi, foşti generali […] Nu lipseau proaspeţii înscăunaţi la putere. […] Însă într-o bună zi au fost alungaţi clienţii, s-a golit localul, ele au fost înghesuite cu toatele în sala mare a restaurantului, în faţa unei mese cu pânză roşie şi cu flori în glastre, şi o doamnă, adică o tovarăşă, pe nume Liuba Chişinevschi, însoţită de alte câteva […] a început să le vorbească cu o voce domoală, apoi din ce în ce mai patetică, înfierând cea mai ruşinoasă şi mai scârboasă formă de exploatare de tip capitalist, vânzarea trupului pus la dispoziţia poftelor bestiale, strivirea sufletului, călcarea în picioare a demnităţii. Dar iată că noua putere le oferea şansa să iasă din sclavie şi să-şi ocupe locul pe care îl meritau în societate. […] N-au avut încotro, pentru că stabilimentul a fost naţionalizat şi a devenit hotel şi restaurant în reţeaua comercială a statului. Iar lor nu li s-a dat voie să rămână de capul lor, pe stradă. Două dintre ele au nimerit pe şantier. Cealaltă, prietena ei, care lucra în schimbul doi, a fost găsită spânzurată de cârligul macaralei. Ea a ajuns eroină în întrecerea socialistă“178.

Evident, Marin Ioniță nu a putut valorifica această tulburătoare povestire; ea nu servea „necesităților“ cititorilor, cum se exprimau instructorii Direcției de Propagandă. Sintagma apare şi într-o informare a SPA cu privire la munca Comitetului Regional de partid Mureş: „creația scriitorilor din Tg.-Mureş nu oglindeşte îndeaproape sarcinile imediate ale partidului nostru. Scriitorii nu sunt îndrumaţi pentru a scrie schițe, nuvele, versuri, reportaje literare, piese într-un act etc. care *să servească efectiv necesităților locale* [*s.n.*]. Planurile de creație ale scriitorilor cuprind în general lucrări mari (romane în mai multe volume, piese mari de teatru) cu teme valoroase la care ei lucrează ani de zile fără să se preocupe în suficientă măsură de oglindirea problemelor imediate ale construirii socialismului. Lipsa de îndrumare din partea Comitetului Regional a scriitorilor, faptul că nu au fost purtate discuții cu privire la creația lor, a făcut ca unii scriitori să scrie romane sau piese de teatru care nu pot fi publicate, deoarece cuprind multe greşeli (Molter Károly, de exemplu, a lucrat ani de zile la un roman despre transformarea micii burghezii de la oraşe în care nu se vede rolul clasei muncitoare; Gagyi Lászlo a terminat un roman despre felul cum se schimbă mentalitatea unui scriitorilor etc.)“[179]. A funcționat după 1948 şi un fel de diviziune a muncii în rândurile scriitorilor de diferite naționalități, împărțire a temelor decisă de aparatul de propagandă; spre exemplu, prozatorii maghiari, precum Kovács György, au primit sarcina să scrie romane care să includă şi demascarea agenților Vaticanului[180].

Dezbaterile şi cenaclurile ca filtre de verificare ideologică

Existau însă pentru scriitori şi operele lor mai multe filtre de verificare ideologică. În primul rând era prelucrarea de la Direcția/Secția de Propagandă, unde se stabilea de cele mai multe ori chiar tema romanului, nuvelei etc. Apoi, după definitivarea manuscrisului, acesta avea parte de mai multe lecturi în cheie politico-ideologică; până să ajungă la tipar, lucrarea trecea pe la referenți cât se poate de vigilenți. Ulterior, odată publicată, opera literară era supusă unui alt filtru „critic“ atât în spațiul revistelor literare (cronicile fiind uneori comandate), cât şi în medii sociale (de obicei acolo unde era plasată acțiunea romanului: fabrici, gospodării

agricole colective, staţiuni de maşini şi tractoare etc.).

Într-o informaţie a SPA din 11 aprilie 1952 este descrisă atmosfera în care au fost dezbătute trei dintre cele mai importante romane realist-socialiste de la începutul deceniului şase: „în luna februarie şi martie [1952] s-au organizat cu sprijinul regiunii de partid şi al organizaţiei de partid Bucureşti trei dezbateri asupra romanelor *Temelia* de Eusebiu Camilar, *Ogoare noi* de Aurel Mihale şi *Oţel şi pâine* de Ion Călugăru. Dezbaterea romanului *Temelia* a avut loc la căminul cultural din comuna Căciulaţi (comună unde urmează să ia fiinţă o gospodărie agricolă colectivă). Cartea a fost citită de peste 60 de ţărani muncitori, învăţători, funcţionari. Dezbaterea a fost pregătită sub îndrumarea a doi activişti de la regiune şi de la raionul de partid, care au antrenat în această acţiune organizaţia de bază din comună şi colectivul de conducere al căminului cultural. În munca pentru înfiinţarea gospodăriei colective, agitatorii din sat, dintre care mulţi citiseră cartea, au folosit exemple din roman pentru lămurirea ţăranilor muncitori. La discuţia romanului au luat parte circa 200 de ţărani muncitori, învăţători, tineri şi activişti de partid, precum şi scriitorii Eusebiu Camilar, Eugen Jebeleanu, Cicerone Theodorescu, Silvian Iosifescu, Aurel Mihale şi Eugen Campus. Prezentarea romanului expusă atrăgător de Eugen Campus a creat o bază serioasă de discuţie. La discuţii s-au înscris 9 ţărani muncitori şi învăţători. Această dezbatere a avut un caracter mobilizator, deoarece participanţii, în cadrul discuţilor, au legat cu multă combativitate probleme precum acţiunea diferitelor personaje din roman cu fapte vii din comuna lor, criticând poziţia şovăielnică a unor ţărani muncitori – dintre care unii se aflau chiar în sală, şi demascând uneltirile chiaburilor din sat de a împiedica constituirea gospodăriei agricole colective. Discuţiile au arătat şi unele lipsuri ale romanului, cum a fost de pildă obiecţia unui ţăran cu privire la felul cum prezintă autorul munca de lămurire la sate: «nu mi-a plăcut mie cum a fost dusă munca de lămurire. De ce s-a promis atât de mult? Desigur că, dacă eu aş promite aşa, pe urmă m-ar trage la răspundere»“181.

Acest gen de dezbateri trebuia să aibă un rol „educativ“ atât pentru audienţă (ţărani muncitori, tractorişti, siderurgişti etc.), cât şi pentru prozatorul care era nevoit să ţină seama de vocea cititorului avizat, adică să îşi însuşească sugestiile şi criticile îndreptăţite. De altfel, în cuvântul de închidere, Eusebiu Camilar a subliniat învăţămintele pe care le-a tras din consfătuirea desfăşurată la Căciulaţi182. Astfel de întruniri erau din timp pregătite de organele de partid, spontaneitatea asistenţei fiind discutabilă.

Cu toate acestea, uneori discuțiile în jurul producțiilor literare erau considerate un fiasco chiar de către instructorii Secției de Propagandă: de exemplu, discuția pe marginea romanului *Ogoare noi* de Aurel Mihale – punct de reper al creației realist-socialiste[183] –, care a avut loc la şcoala de tractorişti de pe lângă SMT din comuna Hagieşti, a avut parte de o pregătire slabă, fiind considerată de aparatul de propagandă drept o dezbatere fără rezultate prea bune. Responsabilii SPA i-au identificat şi pe țapii ispăşitori: directoarea căminului cultural şi învățătoarea, amândouă fiice de chiaburi, al căror dezinteres a condus la eşecul dezbaterii[184].

Astfel de dezbateri reprezentau şi un prilej pentru instructorii SPA de a aprecia impactul producțiilor literare oficiale şi de a verifica evaluările comitetelor regionale/raionale de partid privind studierea de către oamenii muncii a literaturii noi: „în luna martie [1952] – se preciza într-un document al Secției –, la clubul Uzinei «23 August» a avut loc dezbaterea romanului *Oțel şi pâine* de Ion Călugăru. Au luat parte circa 250 de muncitori, funcționari, tehnicieni, activişti ai comitetului de partid, conducerea uzinei, precum şi scriitorii Ion Călugăru, Petru Dumitriu, Al. Jar, Aurel Mihale şi Silvian Iosifescu, care au fost primiți cu multă căldură de participanții la această dezbatere. Tov. Silvian Iosifescu a făcut o prezentare vie a romanului. Înainte de consfătuire, tovarăşii de la comitetul de partid au afirmat că romanul a fost citit de circa 70 de muncitori şi tehnicieni. Această afirmație nu era reală“[185].

Pe de altă parte, cenaclurile literare şi-au pierdut funcția anterioară, aceea de asociere de scriitori uniți prin afinități estetice. Urme ale antiintelectualismului conducerii PMR s-au vădit şi la acest nivel, întrucât în multe zone scriitorii au fost încadrați de muncitori recomandați de comitetele locale de partid şi de comisiile de cultură şi artă din cadrul secțiilor județene/regionale de propagandă[186]. În aceste cenacluri mai intrau şi elevi; în plus, SPA a vegheat şi la constituirea de cenacluri ale tineretului[187]. Secția de Propagandă monitoriza şi felul cum Uniunea Scriitorilor îi îndrumă pe prozatori să participe la cenaclurile literare, la şezătorile organizate în cadrul gospodăriilor agricole de producție şi la căminele culturale[188]. Într-o informare din 24 iulie 1951, responsabilii SPA acordau note proaste îndrumătorilor de la US: „Uniunea Scriitorilor trimite în provincie instructori slabi care nu sunt capabili să îndrumeze filialele Uniunii Scriitorilor şi cenaclurile literare. Astfel, pentru reorganizarea cenaclului din Focşani a fost trimis Spirea Ionescu, salariatul Uniunii Scriitorilor, care este un element necorespunzător.“[189] În multe

cazuri, activitatea cenaclurilor uzinale era efemeră: după un anumit timp, din lipsa acțiunilor culturale, ele erau retrogradate la statutul de *cercuri* literare, iar apoi chiar desființate. Un material al SPA din 11 iulie 1952 privind activitatea literară şi artistică de la Uzinele „23 August“ consemnează astfel de involuții: „problemele literare şi artistice din Uzinele «23 august» în anul acesta nu au constituit o preocupare din partea Comitetului de partid şi a comitetului de întreprindere. […] Cenaclul literar având o activitate slabă a fost transformat anul trecut în cerc literar“. Din cauza unor „elemente necorespunzătoare“, „conducerea acestui cerc literar a fost încredințată lui Hâncu Constantin, absolvent al Şcolii de Literatură «M. Eminescu», un element dizolvant, aşa cum s-a dovedit de fapt şi în timpul cât a lucrat în cadrul filialei Uniunii Scriitorilor din Oraşul Stalin. […] În ianuarie 1952 cercul literar şi-a încetat activitatea“190.

Secția de Propagandă miza deopotrivă pe reeducarea vechii generații de scriitori şi pe formarea unor tineri prozatori rupți de trecut, care să întruchipeze „omul nou“ ce dă viață unor personaje şi intrigi specifice noii literaturi care reflectă „realitatea“ construirii socialismului. Şcoala de Literatură „Mihail Eminescu“ avea tocmai menirea să-i pregătească pe aceşti romancieri, de aceea cazul Constantin Hâncu, evocat mai sus (care nu a fost singurul eşec în această muncă de formare), era cu atât mai neliniştitor. Dintr-o Notă a Secției de Propagandă rezultă că existau la Şcoala de Literatură şi profesori care nu corespundeau cerințelor ideologice; documentul semnala că în ziua de 8 februarie 1951 a avut loc o şedință de analiză a activității Şcolii, la care a participat conducerea ŞLCL şi scriitorii de la US şi că „din activitatea şcolii – cu toate succesele realizate – au reieşit şi unele lipsuri serioase. Istoria literaturii române, care este una din materiile de bază din programul şcolii, s-a predat superficial, obiectivist, fără dragoste. Unele conferințe au conținut chiar idei duşmănoase, cum a fost de pildă lecția prof[esorului Jacques] Byck despre limba literară şi izvoarele limbii scriitorilor. Conducerea Şcolii n-a controlat în suficientă măsură lecțiile, considerând că prezintă suficientă garanție faptul că ele sunt predate de membrii catedrei de Istorie a Literaturii de la Universitatea Parhon“191.

Sfidarea tinerilor scriitori

Organele propagandei mai investigau şi cazurile de scriitori rebeli, ca şi formele de protest mai timide şi mesajele subversive. Astfel de manifestări căpătau circumstanțe agravante când puteau fi atribuite unor scriitori refugiați din Basarabia, precum Andrei Ciurunga (care semnase în timpul războiului cu pseudonimul Robert Cahuleanu), cel care a plătit cu închisoarea pentru sfidarea regimului192. Un document strict confidențial al DPA din 1949 semnala acțiunile unei „grupări duşmănoase“ a tinerilor scriitori: „în ultima vreme informațiile primite la Secția Propagandei şi Agitației a CC al PMR arată că duşmanul şi-a intensificat sub diferite forme activitatea în rândurile scriitorilor, îndeosebi printre scriitori şi poeți tineri. Astfel am fost informați de existența unui curent duşmănos şi poate chiar a unei grupări duşmănoase a poeților fugiți din Basarabia la Bucureşti după intrarea trupelor sovietice. Astfel, A. Ciurunga, care lucrează la Flacăra, Contemporanul şi Licurici, ar fi una şi aceeaşi persoană cu Robert Cahuleanu, care în timpul războiului a tipărit o carte antisovietică la Chişinău. Am fost informați că Ciurunga a publicat ilegal la Brăila o serie de versuri împotriva regimului nostru. Ciurunga este strâns legat de poetul Victor Tulbure, care cunoaşte bine trecutul lui“.

Andrei Ciurunga nu a fost singurul refugiat din Basarabia care a avut de suferit de pe urma anchetelor DPA. Vornic Basarabeanu împreună cu George Dan, un alt colaborator al revistei *Flacăra*, au intrat în atenția investigatorilor de la DPA, aşa cum rezultă din acelaşi document citat mai sus: „Dintr-o altă informație reiese că un grup de tineri scriitori fac parte dintr-o sectă mistică, care se ocupă cu şedințe de spiritism şi magie. Această sectă este condusă de un oarecare Ilona. Un rol activ în sectă îl joacă George Dan de la *Flacăra*, care a încercat să-l atragă în această sectă şi pe Tulbure. […] Din această sectă face parte şi poetul Vornic Basarabeanu, şi el basarabean de origine. În nr. 1 de 1 mai al *Flacării* el a publicat o poezie *1 Mai*, în care se putea citi în acrostih *Christos a înviat*. L-am dat pe mâna Securității, care l-a eliberat după trei zile. În aceleaşi cercuri de tineri scriitori se învârteşte şi un alt poet, Mihu Dragomir, fost legionar. Acesta şi-a pierdut într-o zi actele, care au fost aduse la CC. Printre ele s-a găsit un raport de filare a tov. Manole H. Manole, datat din perioada când acesta a evadat. Acest document a fost predat tovarăşului G[heorghe] Pintilie. De asemeni, i s-a trimis şi declarația cu privire la Ciurunga-Cahuleanu. Acțiunea duşmănoasă se manifestă sub diverse forme «ideologice». George Dan recomandă poeților tineri care vin pentru consultare la *Flacăra* să-l citească pe Arghezi şi pe poeții suprarealişti. […]

Deşi la Secţia de Propagandă şi Agitaţie a CC al PMR sunt pregătite măsuri de temeinică curăţire a redacţiilor respective, aceste măsuri nu au fost încă traduse în practică pentru a nu dăuna unor eventuale cercetări. Considerăm că este necesară o strânsă legătură între conducerea Secţiei Propagandei şi Agitaţiei şi acel sector al aparatului de Securitate care se ocupă de cazurile asemănătoare celor enumerate mai sus“193.

Succesele noii literaturi şi problema calităţii scriiturii

La polul opus se aflau realizările şi succesele noii literaturi care mergea pe drumul realismului socialist; documentele cu caracter de dare de seamă înregistrează pentru anii 1951 şi 1952 următoarele titluri: poeme precum Cântec pentru tovarăşul Gheorghe Gheorghiu-Dej, de M. Beniuc; Minerii din Maramureş, de Dan Deşliu; volumul Mărturii de Veronica Porumbacu; volumele lui Eugen Frunză; La Doftana, de Maria Banuş; romanele Mitrea Cocor şi Nicoară Potcoavă, de Mihail Sadoveanu; Drum fără pulbere, de Petru Dumitriu; Oţel şi pâine, de Ion Călugăru; Lanţuri, de Ion Pas; La Borna 203 şi Sfârşitul jalbelor, de Al. Jar; Ogoare noi de Aurel Mihale; Cumpăna luminilor, de Nicolae Jianu; Zorii robilor, de V.Em. Galan; piese precum Lupii, de Radu Boureanu, şi Ion Vodă cel Cumplit, de Laurenţiu Fulga194.

Datorită unui proces-verbal al şedinţei din 19 mai 1949 a DPA cu conducerile editurilor dispunem şi de câteva date, oferite de Mihai Novicov, privind numărul de titluri de carte şi tirajele pentru perioada mai 1948–mai 1949: şase edituri plus Forum şi Socec au editat 1 660 de titluri într-un tiraj de 26 de milioane de exemplare (fără a socoti manualele); „în sectorul literaturii române – mai adăuga M. Novicov – aproape în totalitatea lor titlurile prevăzute în program n-au fost editate. În schimb, s-au editat o serie de lucrări programate între timp, dintre care o parte justificat, dar o serie de plachete fără o explicaţie de editare. În sectorul literaturii străine volumul cărţilor lansat a fost prea mare; şi aici unele justificate, dar [şi] o serie de care puteam să ne lipsim. [În ceea ce priveşte] literatura maghiară – se publică multe traduceri din rusă şi din alte limbi; ar trebui să ne gândim la o convenţie ca unele traduceri să nu se tipărească şi la noi, şi în Ungaria. În sectorul literaturii pentru copii, în mod evident a

fost o supraproducție de titluri în dauna calității şi a cantității. O reducere a titlurilor, mărirea tirajului şi reducerea prețului vor aduce [o] îmbunătățire“195.

Curând, chiar şi la nivelul dogmaticei Direcții/Secții de Propagandă se va observa, pe lângă buna orientare ideologică a romanelor, şi faptul că aceste producții comandate nu erau asimilate de public în maniera dorită, că în mare parte calitatea scriiturii lăsa de dorit, scăzând eficacitatea politică urmărită196. Pe mai multe canale, la SPA ajungeau astfel de semnale de alarmă. În 1950, Mihai Beniuc raporta Secției de Propagandă şi Agitație conținutul discuției sale cu o delegație de scriitori din URSS condusă de poetul Stepan Scipaciov. Potrivit lui M. Beniuc, Scipaciov i-ar fi îndemnat pe factorii de decizie de la nivelul USRPR să nu facă rabat de la calitatea producțiilor literare şi să manifeste prudență față de muncitorii care doar în aparență au talent literar: „dacă un muncitor face rebuturi în producție – ar fi afirmat Scipaciov –, el este tras la răspundere; de ce atunci să ne temem să criticăm un scriitor care tratează prost o temă bună, actuală şi să-l lăudăm, să-l mângâiem pe cap?“ „Trebuie dată o atenție deosebită tineretului – a continuat Scipaciov. Bătrânilor le e greu, chiar dacă vor sincer să se dezbare de tot bagajul trecutului. Tineretul este acela căruia îi aparține viitorul. În Germania [de Est] am văzut în practică cum tinerii scriitori şi poeți au păşit mult înaintea celor bătrâni. Adevărații scriitori revoluționari sunt tinerii. Tovarăşii de la *Scânteia* au venit să mă întrebe cum se procedează cu creşterea tinerelor talente în URSS. Există un pericol, acela de [a-i] proclama prematur pe unii tineri muncitori oameni de litere. Acest lucru a fost cândva şi în URSS, când RAPP-ul [Asociația Rusă a Scriitorilor Proletari] a lansat o chemare: cei mai buni tineri din producție să vină în literatură. Acest lucru a fost artificial. Ce s-a întâmplat? Mulți tineri care promiteau a deveni muncitori au fost scoşi din producție după o primă încercare pe tărâm literar. De multe ori, neavând nici destulă cultură, nici destul talent, n-au ajuns nici scriitori ca lumea, nici muncitori n-au mai fost. Au rămas codaşi în viață. V-aş da un sfat: să nu decretați prea devreme scriitor pe un tânăr care, stând la strung sau la un război, scrie versuri sau chiar schițe. […] Şi numai după ce talentul său se afirmă serios, numai după ce dă o lucrare serioasă, să fie scos din producție“197.

Potrivit sociologului Dan Lungu, principiul partinic în literatură enunțat de Lenin este un bun exemplu de expropriere a specificității câmpului literar, unde competența artistică şi valoarea estetică ce reglementau câmpul sunt anulate. În primii ani ai stalinismului, adică între

1948 şi 1953, subordonarea este aproape totală, câmpurile specifice funcționând drept subcâmpuri ale politicului. Negarea specificității duce la deprofesionalizare, la scăderea calității artistice, iar rezultatele din câmpul literar sunt neconvingătoare chiar pentru conducerea de partid198. Însă pentru radicalii jdanovişti de la conducerea SPA era destul de dificil să încurajeze o campanie în favoarea calității scriiturii şi a redescoperirii moştenirii literare, cu atât mai mult cu cât, în 1949, Leonte Răutu plasa articolul „Pentru calitate în nuvelistica noastră“ publicat de Ov.S. Crohmălniceanu în *Contemporanul* în rândul manifestărilor tipice cosmopolitismului199.

Acelaşi tip de discurs îl aveau şi subordonații lui Leonte Răutu. Într-un referat privind conținutul ziarului *Contemporanul* se preciza: „Critica literară nu şi-a însuşit încă temeinic sarcinile care au reieşit în urma dezbaterilor de la Direcția noastră. […] Încercarea pe care o face Crohmălniceanu în noua rubrică, *Moştenirea literară*, destinată «a scoate la lumină fapte şi momente semnificative din viața şi opera clasicilor», care poate deveni de un real folos operei de reconsiderării clasicilor noştri nu e decât o tratare superficială a acestei acțiuni care are atâta importanță în viața culturală a poporului nostru. Iată de pildă ce înseamnă «caracteristic» la tov. Crohmălniceanu. Referindu-se la ceea ce priveşte Vlahuță despre Eminescu, citează: «Eminescu îmi spune: degeaba ne trebuie un poet care s-o ia peste câmp nebuneşte, ne trebuie ceva nou, cu totul nou, un nebun, dar un nebun de geniu care să-şi croiască el o formă a lui şi un drum neîncercat de nimeni»“200. Cu toate acestea, nu se putea ignora faptul că producția literară era tot mai precară din punct de vedere estetic, astfel că s-a permis apariția în presa culturală a unei serii de articole în care erau combătute atât schematismul în literatură, cât şi tendințele proletcultiste201. Trebuie amintit aici şi articolul criticului Dumitru Micu, „Împotriva schematismului şi optimismului în poezia noastră nouă“, apărut în *Almanah literar*, nr. 3 (16), 1950.

Centenarele clasicilor literaturii

Reeditarea clasicilor era o altă modalitate de atragere a publicului şi, în plus, sugera o anumită continuitate cu vechea cultură menită să nu îndepărteze în mod inutil o parte a cititorilor. Prin urmare, propaganda

oficială şi-a apropriat anumiți clasici ai literaturii române şi a organizat celebrarea lor cu ocazia centenarului[202]. În această întreprindere a existat şi o încurajare sovietică; în notele pe care M. Beniuc le-a făcut după convorbirea cu poeții sovietici este redat şi discursul lui Scipaciov, în care acesta arată importanța centenarului Eminescu: „prin sărbătorire, Eminescu a fost smuls reacțiunii şi redat pentru totdeauna poporului“. Centenarul Eminescu a fost sărbătorit şi în URSS, unde s-a şi tipărit o culegere de poezii traduse în limba rusă[203].

Atent supravegheată a fost şi organizarea Centenarului naşterii lui I.L. Caragiale: s-a edictat o hotărâre a CC al PMR special pentru acest eveniment, au fost controlate conferințele, prefețele la cele două volume festive, materialul documentar pentru străinătate, articole pentru presa sovietică, precum şi planul expoziției aniversare[204]. În fine, a fost înființată o comisie de lucru în cadrul Comitetului Național Jubiliar. Implicarea conducerii PMR a fost evidentă, aşa cum reiese şi dintr-o informație a SPA din 28 februarie 1952 privind centenarul naşterii lui I.L. Caragiale, care consemnează faptul că „la început comisia [de lucru] imprimase o linie greşită în aprecierea operei lui Caragiale. În discuții, în materialul trimis în provincie, ca şi în conferințele care se ținuseră în capitală, s-a manifestat tendința obiectivistă de a nu scoate în evidență forța cu care demască Caragiale orânduirea burghezo-moşierească şi de a escamota influența pe care mişcarea muncitorească a avut-o asupra scriitorului“[205]. Sume considerabile au fost investite pentru a se onora aceste centenare[206], însă filtrul ideologic era omniprezent.

Privilegiile materiale ale scriitorilor

Odată asimilată în opera literară, ideologia comunistă îi servea scriitorului în încercarea de a-şi câştiga un statut social acceptabil, dacă nu superior, şi implicit de a se proteja de vicisitudinile politice şi de abuzurile administrației centrale şi locale într-o epocă a arbitrariului, a naționalizărilor etc. Aceste tentative (pseudo)ariviste ale scriitorilor se întâlneau cu dorința puterii politice de a avea o intelectualitate docilă, dar mulțumită, bine integrată în sistemul social comunist, cu un status potrivit cu serviciile aduse regimului[207]. Astfel poate se explică preocuparea periodică a Direcției/Secției de Propagandă față de condițiile de viață ale

literaţilor şi faţă de câştigurile lor materiale, preocupare care a fost comparată de unii comentatori maliţioşi cu interesul manifestat de sultanii otomani faţă de propriile raiale (supuşi).

Semnificative din acest punct de vedere sunt câteva citate din documentele epocii: „M. Breslaşu, poet, rectorul Institutului de Artă şi soţia sa, Sara Manu, artistă de teatru, au stat într-o casă cu lumina şi apa tăiată. Până n-a intervenit tov. Teohari, personal, nu au putut căpăta casă“208 – se preciza într-un material al DPA din anul 1949. O altă „anchetă socială“ a instructorilor CC al PMR descoperea în iulie 1952 că „Scriitorul Geo Bogza, membru corespondent al Academiei RPR, locuieşte împreună cu soţia sa în două camere mici la mansardă. Scriitorul V.Em. Galan, autorul romanului *Zorii robilor* şi al mai multor nuvele, locuieşte împreună cu soţia sa într-o singură cameră foarte mică şi neigienică. Din lipsă de spaţiu, V.Em. Galan este nevoit să ţină cărţile şi îmbrăcămintea sub pat. Menţionăm că V.Em. Galan este grav bolnav de tuberculoză“209. În acelaşi document mai era menţionat faptul că scriitorul Laurenţiu Fulga locuieşte cu soţia şi un copil mic într-o singură cameră, iar criticul Ion Vitner locuieşte într-o simplă mansardă210.

Exista totuşi o stratificare în rândul scriitorilor, situaţie sesizată şi într-o informaţie din 21 iulie 1951 a SPA cu privire la situaţia materială a oamenilor de artă: „o parte însemnată a scriitorilor şi artiştilor sunt [*sic!*] în funcţii înrudite cu preocupările lor în instituţii de stat (edituri, reviste, ziare, radiodifuziune, învăţământ etc.). […] cu toate acestea există scriitori şi artişti care nu-şi pot valorifica în suficientă măsură creaţiile lor şi trăiesc în condiţii materiale grele. […] [se confruntă cu] problema locuinţelor. Aprovizionarea cu alimente şi cu îmbrăcăminte a scriitorilor şi actorilor din Bucureşti se face prin Cooperativa Fondului Literar şi Cooperativa Artiştilor Dramatici C. Nottara. Aprovizionarea acestor cooperative lasă însă foarte mult de dorit“211.

O sursă importantă de subvenţii pentru scriitori a fost Fondul Literar, care din 1949, de la înfiinţare, şi până la sfârşitul anului 1951 a acordat împrumuturi în valoare de 16 112 546 de lei (bani vechi). Dintr-o informaţie despre activitatea Fondului Literar din 20 aprilie 1952 aflăm că: „cea mai mare parte a împrumuturilor (12 682 210 lei) care n-au fost restituite s-au acordat în anul 1949/1950. În anul 1951 Fondul a acordat împrumuturi scriitorilor Eusebiu Camilar, Ion Călugăru, Petru Dumitriu, Mihail Davidoglu, Lucia Demetrius, Asztalos István, Hajdú Zoltán şi alţii, contribuind în felul acesta la stimularea creaţiei literare“. Responsabilii

SPA au identificat în administrarea Fondului mai multe lipsuri şi greşeli: „o bună parte din împrumuturi s-a acordat unor pretinşi scriitori, oameni dubioşi sau direct ostili regimului. Astfel, Caraion Ion, împrumutat cu suma de 100 400, care a fost arestat, Stelaru Dumitru din Constanța, cu suma de 124 970, care de asemenea a fost arestat, Măgureanu Octav, cu suma de 137 627 şi Grinevici Igor cu suma de 75 460, care au fost excluşi din Uniunea Scriitorilor, Petraşincu Dan cu suma de 100 140, care a plecat în Italia etc. De asemenea împrumuturile irecuperabile se ridică la suma de circa 1 000 000 de lei (bani vechi). O parte din împrumuturi au fost acordate unor scriitori care nu prezintă garanția creării unor lucrări valabile…“ În această situație erau citați: I. Rusu Şirianu, Ion Luca, Virgiliu Monda, Eugen Schileru. „Unii scriitori – continua documentul – privesc Fondul ca pe o bancă care [*sic!*] acordă împrumuturi pe termen lung şi nu-şi achită datoriile. Ex[emplu]: Tiberiu Vornic, care datorează 448 710 de lei, Ben Corlaciu 175 515, I. Ludo 415 120, Ionel Țăranu 118 051, Şoimaru Tudor 338 171, Dan Deşliu 152 797.“212

După reforma monetară s-au acordat puține împrumuturi, doar 6 190 de lei (noi) şi, „conform sugestiilor Secției de Propagandă şi Agitație, conducerea Fondului şi-a îndreptat atenția spre scriitorii de frunte, acordând împrumuturi tovarăşilor: Radu Boureanu, Al. Jar, Petru Dumitriu, Maria Banuş, Eugen Jebeleanu şi alții. Unii scriitori ca: Victor Eftimiu, N. Jianu, Maria Rovan, Cicerone Theodorescu, [Ion] Jipa şi-au exprimat nemulțumirea cu privire la felul cum se recalculează drepturile de autor cuvenite lor înainte de reformă (1 leu nou la 200 de lei). În cursul anului 1951 au fost folosite casele de creație ale Fondului Literar de la Sinaia de peste 100 de scriitori […] în administrarea caselor de creație politica Fondului n-a fost întotdeauna principială. Astfel, casele de creație au fost folosite şi de elemente fără valoare, pretinşi scriitori (George Dan, Monica Dan, Klopstock, Tudor Vianu, F.M. Petre etc.). […] La cantina Uniunii Scriitorilor iau masa circa 260 de scriitori şi membri de familie. În ultima vreme masa s-a îmbunătățit. N-a fost încă rezolvată problema pensiilor. Conducerea Fondului a înaintat spre aprobare Biroului Uniunii Scriitorilor încă în luna martie 1951 propuneri de pensionare (75 de scriitori). Biroul Uniunii a tergiversat însă luarea în discuție şi rezolvarea acestei probleme, contribuind astfel la menținerea atmosferei nesănătoase care există în rândul acestor scriitori. În momentul de față continuă să primească pensii 137 de scriitori, în valoare de 50 531 de lei noi. Din cei 137 de pensionari sunt unii care nu merită să primească ajutorul statului, ca: Iov Dumitru,

Karnabat Lucreția, Gregorian George etc., foşti legionari sau agenți de siguranță“213.

După toate aparențele, la acest capitol, al pensiilor scriitorilor incomozi, conducerea Uniunii Scriitorilor a cedat mai greu presiunilor autorităților politice, unii istorici apreciind că US a reuşit să mențină o susținere materială, chiar dacă modestă, pentru colegi de breaslă altminteri puşi la index de către regimul comunist pentru trecutul lor politic214. Cum s-a remarcat în istoriografia română, orice sfidare din partea scriitorilor putea atrage retragerea beneficiilor, care erau considerabil mai mari decât ale salariatului obişnuit. De fapt, conducerea comunistă cerea intelectualilor ca în schimbul acestor privilegii să renunțe la vechea lor personalitate, la acele reminiscențe ale perioadei burgheze. A rezultat, cel puțin pentru perioada 1948–1953, o nonliteratură sau, cum i s-a mai spus, o pseudoliteratură215. Nocivitatea acestui gen de literatură a fost semnalată de cei mai mulți istorici literari; controversa se naşte însă abia atunci când vine vorba de impactul său. Or, Eugen Negrici, în răspăr cu opinia multora, crede că literatura anilor 1950 a reuşit să creeze mentalitate, mai ales prin textele care mizau pe ură şi invidie216.

Note

124. ANIC, fond CC al PCR – Cancelarie, dosar nr. 59/1945, f. 13. Probabil, Vasile Luca se referea la intelectuali *membri vechi* de partid.

125. *Monitorul oficial*, partea I–B, anul CXVI, nr. 46, miercuri, 25 februarie 1948, p. 1636.

126. Alex. Ştefănescu, *Istoria literaturii române contemporane 1941–2000*, Editura Maşina de Scris, Bucureşti, 2005, pp. 23–24.

127. *Monitorul oficial*, anul CXIII, partea I–A, nr. 102, vineri, 4 mai 1945, p. 3701. V. şi *Gândirea interzisă. Scrieri cenzurate. România, 1945–1989*, volum coordonat de Paul Caravia, cuvânt înainte de Virgil Cândea, Editura Enciclopedică, Bucureşti, 2000, pp. 24–26.

128. NARA, RG 84 Records of the Service Posts of the Department of State, Romania, US Embassy, Legation and Office of the American Political Representative in Rumania, Bucharest 1945, Box 2; The Rumanian Government Withholds publication of American Book.

129. Lista publicațiilor interzise până la 1 mai 1948 a fost reprodusă în ediție anastatică în volumul *Cartea cărților interzise*, studiu introductiv de Victor Frunză, Editura Victor Frunză, Bucureşti, 2003.

130. ANIC, fond CC al PCR – Cancelarie, dosar nr. 12/1947, ff. 2–3.

131. Eugen Negrici, *Literatura română sub comunism. Poezia*, vol. I, Editura Fundației PRO, Bucureşti, 2003, p. 11.

132. ANIC, fond CC al PCR – Secția de Propagandă şi Agitație, dosar nr. 1/1949, f. 11.

133. Vladimir Shlapentokh, *Soviet Intellectuals and Political Power. The Post-Stalin Era*, Princeton University Press, Princeton–New Jersey, 1990, p. 9.

134. ANIC, fond CC al PCR – Secția de Propagandă şi Agitație, dosar nr. 9/1948, f. 128.

135. Ov.S. Crohmălniceanu, *Amintiri deghizate*, Editura Nemira, Bucureşti, 1994, p. 21.

136. Cristian Sandache, „Dogmatismul stupidității: Nicolae Moraru“, în *Literatură şi propagandă în România lui Gheorghiu-Dej*, Editura Mica Valahie, Bucureşti, 2006, pp. 189 şi urm.

137. ANIC, fond CC al PCR – Secția de Propagandă şi Agitație, dosar nr. 9/1948, ff. 135–136.

138. *Ibidem*, f. 145.

139. Alain Besançon, *Originile intelectuale ale leninismului*, ediția a II-a, traducere de Lucreția Vacar, Editura Humanitas, Bucureşti, 2007, p. 339.

140. „Către cititori“, în *Adevărul*, anul 65, nr. 18 039, sâmbătă, 31 martie 1951, p. 1.

141. George Konrád, „Foreward“, în Miklós Haraszti, *The velvet prison. Artists under State Socialism*, translated from the Hungarian by Katalin and Stephen Landesmann with the help of Steve Wasserman, I.B. Tauris & Co Ltd Publishers, London, 1988, p. XIV.

142. Un raport redactat de oficialii Ambasadei americane de la Moscova privitor la noua campanie de epurare a culturii sovietice ajungea la 9 ianuarie 1947 şi la Legația SUA de la Bucureşti; v. NARA, RG 84, Foreign Service Posts of the Department of State, Romania, US Embassy, Legation and Office of the American Political Representative in Rumania, Bucharest, Classified General Records, 1946–1964, 1946, Box 22, “The Purge on the Intellectual Front in the USSR“, Department of State Intelligence Research Report OCL 4207, November 13, 1946.

143. V. amănunte la Teodor Vârgolici, *Istoricul Societății Scriitorilor Români (1908–1948)*, Editura Gramar, Bucureşti, 2002, p. 152.

144. *Ibidem*, p. 153.

145. *Monitorul oficial*, partea I-A, anul CXVI, nr. 10, marți, 13 ianuarie 1948, p. 266.

146. Cea mai extinsă analiză a funcționării Uniunii Scriitorilor a realizat Lucia Dragomir, *L’Union des Écrivains. Une institution transnationale à l’Est: l’exemple roumain*, Belin, Paris, 2007.

147. Dumitru Micu, *Literatura română în secolul al XX-lea*, Editura Fundației Culturale Române, Bucureşti, 2000, pp. 156–157.

148. ANIC, fond CC al PCR – Secția de Propagandă şi Agitație, dosar nr. 6/1948, f. 39.

149. *Ibidem*, dosar nr. 9/1948, ff. 221–222.

150. Teodor Vârgolici, *Istoricul Societății Scriitorilor Români (1908–1948)*, p. 154.

151. ANIC, fond CC al PCR – Secția de Propagandă şi Agitație, dosar nr. 1/1949, f. 17.

152. Ion Ianoşi, „Uniunea Scriitorilor în sistemul culturii socialiste şi segmentul

literar în tranziția românească“, în *loc. cit.*, p. 240.

153. Teodor Vârgolici, *op. cit.*, p. 154.

154. Opinie contrazisă de M. Beniuc în memoriile sale: „în calitatea mea de om care a muncit 16 ani neîntrerupți în Uniunea Scriitorilor, pe lângă activitatea mea de profesor la Universitate, n-am primit niciodată nici o indicație de la vreun organ sau de la un prieten din Uniunea Sovietică, deşi aveam destule cunoştințe pe acolo şi din când în când mai făceam câte o scurtă călătorie pentru vreo manifestație oficială literară. Toate indicațiile pe care le primeam veneau nemijlocit de la conducerea partidului, câteodată neacceptate în forma în care se dădeau sau chiar în conținutul lor de către cei care se găseau în conducere“; *Sub patru dictaturi. Memorii (1940–1975)*, ed. Ion Cristoiu şi Mircea Suciu, Editura Ion Cristoiu SA, Bucureşti, 1999, p. 199.

155. Ion Ianoşi, „Uniunea Scriitorilor în sistemul culturii socialiste şi segmentul literar în tranziția românească“, p. 241.

156. Ulterior, şi M. Beniuc a fost supus mai multor verificări, fiind investigată perioada de după 1941, cât poetul a fost funcționar la Secția Cenzura Corespondenței Externe a Marelui Stat Major; *Organisme politice româneşti (1948–1965). Documente privind instituțiile şi practicile*, ed. Mircea Stănescu, Editura Vremea, Bucureşti, 2003, pp. 182 şi urm.; *Politica de cadre a Partidului Muncitoresc Român 1948-1955*, ediție de Alina Tudor Pavelescu, Arhivele Naționale ale României, Bucureşti, 2006, pp. 248 şi urm.

157. Ion Ianoşi, „Uniunea Scriitorilor în sistemul culturii socialiste şi segmentul literar în tranziția românească“, p. 277.

158. O situație similară se întâlneşte şi în celelalte țări ale Europei de Est. Pentru o paralelă cu cazul cehoslovac, v. Marci Shore, „Engineering in the Age of Innocence: A Genealogy of Discourse Inside the Czechoslovak Writers' Union, 1949-67“, în *East European Politics and Societies*, 12, no. 3, 1998, p. 400.

159. ANIC, fond CC al PCR – Secția de Propagandă şi Agitație, dosar nr. 12/1952, f. 333.

160. *Ibidem*, fond CC al PCR – Cancelarie, dosar nr. 24/1951, ff. 11–12.

161. Leonte Răutu, *Împotriva cosmopolitismului şi obiectivismului burghez în ştiințele sociale*, Editura Partidului Muncitoresc Român, [Bucureşti], 1949.

162. V. analiza lui Cosmin Popa, care încearcă să urmărească atât atitudinea ideologică față de problemele culturii, cât şi măsura în care discursul politic sovietic a fost preluat de către comuniştii români; „Campania împotriva cosmopolitismului în România. Între conformism şi excepția de la regulă“, în *Studii şi Materiale de Istorie Contemporană*, serie nouă, vol. 6/2007, pp. 95 şi urm.

163. Leonte Răutu, *Împotriva cosmopolitismului şi obiectivismului burghez în ştiințele sociale*, p. 41.

164. *Ibidem*, p. 55.

165. Angelo Mitchevici, „George Călinescu şi dilemele mandarinului valah“, în Paul Cernat, Ion Manolescu, Angelo Mitchievici, Ioan Stanomir, *Explorări în comunismul românesc*, volumul al II-lea, Editura Polirom, Iaşi, 2005, pp. 37–82.

166. Dinu Pillat, „Vladimir Streinu“, în volumul *Subteranele memoriei. Pagini din rezistența culturii în România. 1944–1954*, studiu introductiv şi antologie de Vasile Igna, Editura Universal Dalsi, Bucureşti, 2001, p. 178.

167. Teodor Vârgolici, „Vedeam în el un geniu“, în I. Oprişan, *G. Călinescu. Spectacolul personalității. Dialoguri adnotate*, Editura Vestala, Bucureşti, 1999, p. 458.

168. Dumitru Micu, *Literatura română în secolul al XX-lea*, p. 157.

169. Nu numai Petru Dumitriu şi alți scriitori, dar şi compozitori au participat la şedințe în jurul problemelor de creație legate de construirea Canalului; ANIC, fond CC al PCR – Secția de Propagandă şi Agitație, dosar nr. 17/1949, f. 8.

170. Interviu cu Petru Dumitriu realizat de Lucia Negoiță în anul 1994, redifuzat de TVR 2 în data de 9 aprilie 2002.

171. ANIC, fond CC al PCR – Secția de Propagandă şi Agitație, dosar nr. 6/1951, f. 66.

172. *Ibidem*, dosar nr. 95/1949, f. 2.

173. Pavel Chihaia, „Constant Tonegaru“, în volumul *Subteranele memoriei. Pagini din rezistența culturii în România. 1944–1954*, studiu introductiv şi antologie de Vasile Igna, Editura Universal Dalsi, Bucureşti, 2001, p. 1.

174. ANIC, fond CC al PCR – Secția de Propagandă şi Agitație, dosar nr. 9/1948, f. 17.

175. Pentru procesul de colectivizare reflectat în literatura din anii stalinismului, v. studiul lui Eugen Negrici, „Rolul literaturii în campania de colectivizare“, în Constantin Iordachi, Dorin Dobrincu (editori), *Țărănimea şi puterea. Procesul de colectivizare a agriculturii în România, 1949–1962*, cuvânt înainte de Gail Kligman, Katherine Verdery, Editura Polirom, Iaşi, 2005.

176. ANIC, fond CC al PCR – Secția de Propagandă şi Agitație, dosar nr. 12/1952, f. 307.

177. *Ibidem*, fond CC al PCR – Cancelarie, dosar nr. 106/1950.

178. Marin Ioniță, *Kiseleff 10. Fabrica de scriitori*, Editura Paralela 45, Piteşti, 2003, pp. 196–198.

179. ANIC, fond CC al PCR – Secția de Propagandă şi Agitație, dosar nr. 12/1952, f. 108.

180. *Ibidem*, f. 109.

181. ANIC, fond CC al PCR – Secția de Propagandă şi Agitație, dosar nr. 12/1952, f. 124.

182. *Ibidem*, ff. 124–125.

183. V. considerațiile lui Ion Vitner în *Prozatori contemporani*, Editura pentru Literatură, Bucureşti, 1961, pp. 224–240.

184. ANIC, fond CC al PCR – Secția de Propagandă şi Agitație, dosar nr. 12/1952, f. 125.

185. *Ibidem*.

186. *Ibidem*, dosar nr. 2/1949, f. 82.

187. *Ibidem*, dosar nr. 17/1949, ff. 1–2.

188. *Ibidem*, dosar nr. 6/1951, ff. 3-4.

189. *Ibidem*, f. 68.

190. *Ibidem*, dosar nr. 12/1952, f. 255.

191. *Ibidem*, dosar nr. 6/1951, f. 17.

192. Cezarina Bârzoi, Ionuț Baias, *Andrei Ciurunga – poetul pe schimbul căruia a*

înviat Hristos; www.hotnews.ro, accesat la 13 noiembrie 2007.

193. ANIC, fond CC al PCR – Secția de Propagandă şi Agitație, dosar nr. 91/1949, ff. 1–2.

194. *Ibidem*, dosar nr. 6/1951, f. 86; *ibidem*, dosar nr. 12/1952, f. 249.

195. *Ibidem*, dosar nr. 20/1949, f. 18.

196. Eugen Negrici, *Literatura română sub comunism. Proza*, Editura Fundației PRO, Bucureşti, 2002, p. 92.

197. ANIC, fond CC al PCR – Cancelarie, dosar nr. 147/1950, ff. 2-3.

198. Dan Lungu, *Construcția identității într-o societate totalitară. O cercetare sociologică asupra scriitorilor*, Editura Junimea, Iaşi, 2003, p. 67.

199. Leonte Răutu, *Împotriva cosmopolitismului şi obiectivismului burghez în ştiințele sociale*, p. 57.

200. ANIC, fond CC al PCR – Secția de Propagandă şi Agitație, dosar nr. 45/1949, ff. 55–56.

201. Ana Selejan, *Literatura în totalitarism. 1949–1951*, Editura Thausib, Sibiu, 1994, p. 24; ANIC, fond CC al PCR – Secția de Propagandă şi Agitație, dosar nr. 6/1951, f. 86.

202. La 13 ianuarie 1950, CC al PMR a trimis o Circulară către Comitetele de Partid Județene în care se ordona ca „În ziua de duminică 15 ianuarie 1950, sub egida Comitetului Național Jubiliar pentru sărbătorirea lui Eminescu se va ține la fiecare reşedință de județ o adunare festivă închinată poetului Mihai Eminescu. Vorbitorul va fi trimis din Bucureşti de la Uniunea Scriitorilor. După conferință se va recita din versurile lui Eminescu. Comitetul de Partid Județean va asigura buna desfăşurare a acestor adunări festive“; ANIC, fond CC al PCR – Secția de Propagandă şi Agitație, dosar nr. 2/1950, f. 4.

203. *Ibidem*, fond CC al PCR – Cancelarie, dosar nr. 147/1950, f. 1.

204. *Ibidem*, fond CC al PCR – Secția de Propagandă şi Agitație, dosar nr. 6/1951, f. 12.

205. *Ibidem*, dosar nr. 12/1952, f. 46.

206. Între altele, pentru reeditarea operei lui I.L. Caragiale, moştenitorii care dețineau drepturile de autor au primit o sumă însemnată: 209 005 de lei; Alexandru-Murad Mironov, „Beneficii, privilegii şi recompense sau prețul intelectualității din RPR“, în vol. *Intelectuali români în arhivele comunismului*, Dan Cătănuş (coord.), prefață de Dan Berindei, Editura Nemira, Bucureşti, 2006, p. 462.

207. Pentru definiția *statusului*, v. Allan G. Johnson, *Dicționarul Blackwell de sociologie. Ghid de utilizare a limbajului sociologic*, traducere din engleză de S.G. Drăgan şi Vlad Russo, prefață la ediția în limba română şi control ştiințific Septimiu Chelcea, Editura Humanitas, Bucureşti, 2007, p. 338.

208. ANIC, fond CC al PCR – Secția de Propagandă şi Agitație, dosar nr. 95/1949, f. 2.

209. *Ibidem*, dosar nr. 12/1952, f. 249.

210. *Ibidem*, f. 250.

211. *Ibidem*, dosar nr. 6/1951, f. 60.

212. *Ibidem*, dosar nr. 12/1952, f. 94.

213. *Ibidem*. Pentru o recentă evocare a sfârşitului Lucreției Karnabat, v. Vasile

Velisaratu, *Destine de artişti în secolul XX*, INST, Bucureşti, 2007, p. 131.

214. Alexandru-Murad Mironov, „Beneficii, privilegii şi recompense sau preţul intelectualităţii din RPR“, în *loc. cit.*, p. 465.

215. Dumitru Micu, *Literatura română în secolul al XX-lea*, p. 157.

216. Eugen Negrici, *Literatura română sub comunism. Proza*, p. 20.

Teatrul în primii ani de regim comunist

În condițiile în care cultura română s-a aflat în perioada 1948–1953 sub semnul cenzurii, s-a dezvoltat concepția „artistului de stat“217. Cu ajutorul unor documente aparținând fostei arhive a CC al PMR am încercat să surprindem o epocă agitată din istoria teatrului românesc, tocmai perioada în care s-a pus cel mai acut problema reeducării vechiului artist, cel care animase scena şi lumea teatrului „burghez“, în sensul însuşirii interpretării pieselor în manieră realist-socialistă.

Încă din vara anului 1947, într-un context politic intern şi internațional tensionat, repertoriul teatrelor – în care se regăseau şi multe piese anglo-saxone – a fost modificat chiar prin intervenții directe ale guvernului, care, la scurt timp, va promova o lege foarte restrictivă privind regimul spectacolelor publice, act normativ ce consacra politizarea vieții teatrale. Amestecul ideologicului în selectarea repertoriilor şi în conținutul pieselor este evident mai ales începând din anul 1948, iar această realitate reiese şi din lectura documentelor *Agitprop*, instituție patronată de Iosif Chişinevschi, principalul ideolog şi propagandist al Partidului Comunist până în anul 1957218, cel în jurul căruia aveau să graviteze alte personaje precum Leonte Răutu, Mihai Roller şi Nicolae Moraru. De altfel, aceleaşi surse îl indică pe cel din urmă – Nicolae Moraru –, ca fiind unul dintre zbirii Partidului Comunist şi în probleme de artă dramatică219. Acelaşi N. Moraru a prezidat în iunie 1952 un tribunal ad-hoc care a judecat în stil jdanovist conținutul piesei *Caragiale în vremea lui* de Camil Petrescu, un „proces“ comentat de profesorul clujean Ion Vartic într-o carte-document220.

Interzicerea piesei Arsenic şi dantelă veche

Libertatea de creație în domeniul vieții teatrale a fost periclitată în mod serios încă de la jumătatea anului 1947. În contextul respingerii de către URSS şi noii săi sateliți a Planului Marshall, „tovarăşii de drum“ ai comuniştilor țineau să-şi exprime loialitatea față de „lagărul antiimperialist“ care se prefigura. Chiar Gheorghe Tătărescu abdica de la ideile formulate în cunoscutul său memoriu din 24 mai 1947. În acest context, aparent din rațiuni estetice, în guvernul procomunist s-au ridicat voci care cereau interzicerea unui spectacol de teatru care se bucura din plin de aprecierea publicului bucureştean – comedia Arsenic şi dantelă veche, piesă scrisă de Joseph Kesselring şi reprezentată pe scena Teatrului Comedia.

În şedința Consiliului de Miniştri din 4 iulie 1947, Petru Groza relata colegilor săi de cabinet experiența neplăcută prin care trecuse cu o zi înainte, împreună cu familia sa, la „Teatrul doamnei Sturdza Bulandra“: „cortina s-a ridicat şi am văzut că acolo se reprezintă o piesă cu un nebun şi cu o ladă pe care, când nebunul o deschide, găseşte […] înăuntru un cadavru. Un subiect isteric, fără nici un rost. Aşa încât vă mărturisesc că, ne mai putând suporta până la sfârşit, am plecat. Am auzit că, în total, au fost 24 de cadavre. Iată cu ce-şi pierd o seară actori de talent şi atâta lume la o piesă care n-are nici o morală şi nici o tendință, un simplu roman polițist, care dacă merge pentru oameni bolnavi, *fiind o piesă americană, nu poate merge sub regimul nostru* [*s.n.*]. Eu mă întreb: nu trebuie dirijată această activitate? Este scandalos ca sub un regim democratic, care aduce atâtea jertfe pentru teatru, să se poată reprezenta astfel de piese, în care să se epuizeze talente remarcabile, numai ca să se conformeze dorințelor unui public isteric, care nu se ştie încadra – este outsider – în regimul de astăzi“221.

În opinia lui Petru Groza se impunea o revizuire a repertoriilor, dar şi „reeducarea“ publicului: „De aceea noi vom căuta să dăm un alt conținut acestui cadru şi un alt material acestor actori de talent, ca să putem face astfel o altă educație publicului. Vom folosi subvențiile şi cheltuielile noastre cu teatrele ca să facem o educație potrivită poporului muncitor dornic de recreație. Mă gândesc la străinii care trec prin Bucureşti. Ce idee îşi fac ei când văd reprezentându-se în capitala noastră astfel de piese? Rog pe domnul ministru al Artelor să binevoiască să revizuiască repertoriile teatrelor. Să se joace pe toate scenele piese cu tendințe sănătoase; să se elimine piesele acestea polițiste care contribuie la cultivarea istericalelor unei anumite societăți. Vreau să facem să se constate că şi pe această

chestiune suntem vigilenți“222. Ion Pas nu a avut obiecții majore la rechizitoriul lui Petru Groza, astfel că piesa a fost interzisă. De altfel, ministrul Artelor declarase în Parlament că este nevoie de un Consiliu care să vegheze asupra repertoriului teatral „ca nu cumva să fie jucate lucrări care, deşi îndeplinesc toate condițiunile de ordin artistic, nu îndeplinesc totuşi anumite considerente de oportunitate, considerente pe care noi, cu obligațiile noastre şi în spiritul nostru, socotim că trebuie să le respectăm“223.

Lucrurile apar într-o cu totul altă lumină în relatarea Luciei Sturdza Bulandra. Marea actriță istoriseşte în memoriile sale povestea montării acestei piese, comandată de Dina Cocea la Londra: „A fost un mare succes, împărțit cu Marietta Rareş, Marcel Anghelescu, Costache Antoniu… Piesa, la prima vedere, părea o simplă farsă, dar în fond era o puternică satiră. […] Totuşi, când, la redeschiderea stagiunii [în toamna anului 1947, *n.n.*], piesa urma să fie reluată, autoritățile respective de pe acea vreme s-au opus din pricina cadavrelor ce erau aduse în scenă şi care în realitate erau nişte păpuşi de cârpă. Degeaba spune dictonul: *ridendo castigat mores* – căci publicul râdea în hohote de personajele negative de pe scenă – argumentul n-a fost luat în considerație! Şi eu am rămas din nou fără angajament, rostogolindu-mi iarăşi stânca, aidoma legendarului Sisif…“224. Montarea piesei exprima tendința de racordare a teatrului românesc la manifestările din arta teatrală şi cinematografică din Occident. Una din intențiile piesei era să denunțe patologii ale vieții moderne, precum sacrificarea unor vieți pentru experiențe nebuneşti. Referința la nebunia nazistă era străvezie225; probabil cenzorii se temeau că publicul va identifica şi o altă aluzie: aluzia la experimentul totalitar comunist. Interzicerea piesei *Arsenic şi dantelă veche* în toamna anului 1947 a lăsat mai mulți actori fără angajamente, dar, mult mai important, anunța cenzura severă care va apăsa asupra repertoriilor teatrelor226.

Dacă repertoriul teatrelor din perioada 1948–1953 ar fi fost cruțat de violența luptei de clasă, de prostul-gust şi de isteria antiburgheză şi antioccidentală, pledoaria lui Petru Groza pentru o cenzură a bunului-simț ar fi fost convingătoare şi de bună-credință. În realitate, după 1948, rolul de dinainte al teatrelor, de adevărate şcoli pentru formarea gustului public, a fost pus serios în discuție, iar arta dramatică autohtonă a avut de suferit. Nici chiar în perioada interbelică teatrele, în particular postul de director al unui teatru, nu erau cu totul în afara influenței politicii de partid. Totuşi, emanciparea de sub această servitute era foarte posibilă227. În plus,

prevederile legii teatrelor din 1937 încurajau această lepădare de presiuni politice. Tocmai din acest motiv, în vara anului 1947, PCR şi partenerii săi din coaliția guvernamentală au inițiat schimbarea cadrului legislativ privitor la regimul spectacolelor. La numai două săptămâni de la intervenția lui Petru Groza, Parlamentul „democrat“ a adoptat legea pentru organizarea teatrelor, operelor şi filarmonicilor de stat, precum şi pentru regimul spectacolelor publice. Dincolo de unele argumente ridicole aduse pentru schimbarea legii din 1937, au existat câteva motivații oficiale: 1. Legea interbelică „nu mai corespundea noilor concepții de organizare a manifestațiilor artistice“; 2. Necesitatea înființării unui Consiliu superior al Literaturii şi Creației Muzicale, care nu exista în precedentul act normativ. Acest Consiliu era conceput ca un înalt for artistic de îndrumare şi control asupra tuturor manifestațiilor artistice care oferă garanția că va exista o unitate de concepție în viața teatrală şi muzicală228. Se dorea, chipurile, îndreptarea acelor spectacole care au suferit de multe ori scăderi din punct de vedere artistic. În pledoaria sa pentru instituirea acestui consiliu, Elena Teodorescu, raportor al proiectului de lege, preciza: „Faptul ca acest for superior va controla orice repertoriu atât al reprezentațiilor artistice de stat, cât şi al celor particulare înlătură primejdia de a se strecura, aşa cum se întâmplă uneori, anumite idei retrograde, anumite nuanțe şovine, fasciste, care îmbrăcau haina nevinovată a unei piese de teatru sau a unui oarecare festival artistic“229. După cum bine s-a remarcat în istoriografia română, acest consiliu nu era altceva decât o altă treaptă a cenzurii230; de altfel, în toamna anului 1947, multe teatre au fost nevoite să-şi amâne stagiunea tocmai din cauza presiunilor politice231. Peste doar câteva luni, la începutul anului 1948, controlul efectiv asupra scenei româneşti se exercita atât de către Ministerul Artelor, prin Direcția Generală a Teatrelor, cât şi de către organele Partidului Comunist, care invocau demagogic necesitatea implicării „maselor“ muncitoreşti în discutarea problemelor dramaturgiei româneşti şi a repertoriului.

Învățământul superior teatral

La fel de importantă pentru noul regim era şi reformarea în sens comunist a învățământului superior teatral. La şedința Biroului Secției Centrale de Educație Politică din 4 februarie 1948, unde s-a discutat

Raportul Comitetului de Artă şi Cultură, Nicolae Moraru, unul dintre locotenenții lui Iosif Chişinevschi, semnala faptul că problema învățământului artistic este una esențială şi continua cu un rechizitoriu îndreptat în principal împotriva Conservatorului de Muzică şi Artă Dramatică din Bucureşti (fostul Conservator Regal): „Examenele din anul trecut şi [de] anul acesta ne-au arătat ce pot învăța generațiile noi în aceste Conservatorii, unde se declamă din Octavian Goga etc. […] Ce poate să dea acest Conservatoriu cu [V.] Maximilian, Miţa [Maria] Filotti, Alice Cocea, care predau după metoda «Artă pentru Artă»?“232 Autonomia esteticului era o formulă pe care ideologii comunişti o detestau, dar asaltul declanşat pentru a „reforma“ Conservatorul mai avea şi alte motive. Mai mulți profesori, între ei: Alice Voinescu şi Mihail Jora, imediat după 30 decembrie 1947, şi-au manifestat public sentimentele monarhice, criticând instaurarea Republicii.

În consecință, măsurile autorităților comuniste nu s-au limitat la simpla schimbare de denumire a instituției de învățământ – care din Conservator *Regal* devenea Conservator *de Stat* –, ci au vizat epurarea cadrelor didactice „recalcitrante“. Potrivit *Jurnalului* Alicei Voinescu au fost demişi opt profesori233. În locul Alicei Voinescu, la catedra de Istorie a literaturii dramatice a fost adus scriitorul comunist Marcel Breslaşu, favoritul Direcției de Propagandă şi Agitație. Dincolo de gravitatea unui act administrativ cum a fost măsura comprimării unor profesori, la fel de tristă a fost şi dezbinarea care a însoțit acest act abuziv. Deşi erau pe lista neagră întocmită de Nicolae Moraru, Maria Filotti şi V. Maximilian au reuşit să se salveze, cel puțin pe moment, însă prețul plătit a fost mare. Alice Voinescu consemna la 7 februarie 1948 următoarele în legătură cu disputa sa cu Maria Filotti, transformată în adversară pentru bani şi pentru a-şi păstra postul de profesoară: „Foarte prețioasă experiența: cazul Maria [Filotti]. Sunt uimită cât rol joacă banii în viața unor oameni cărora aceştia nu le lipsesc. Nu ştiu dacă la Maximilian nu e mai ales ambiția de a-şi păstra catedra, în toate cazurile, cum arată scrisoarea de angajament, el are dreptate. M-a decepționat adânc Maria Filotti, o lipsă totală de direcție intimă, toate gesturile determinate de interesul momentan. Cum e posibil să nu aibă o ținută măcar superficială? M-a întristat foarte adânc. M-am războit cu ea din respect uman, ceilalți au lăsat-o ca pe o pestiferată, singură. Ce deosebire între ea, obsedată de bani, şi Marioara Voiculescu!“234 Cu puțin timp în urmă, Marioara Voiculescu fusese concediată de la Teatrul Național de proaspătul director, Zaharia Stancu,

omul Partidului Comunist235. Ca o amară ironie, peste numai un an jumătate, Teatrul particular „Maria Filotti“ sucomba din cauza lipsei banilor. Apelul Mariei Filotti din 1949, adresat premierului Petru Groza, de a interveni pentru subvenționarea teatrului şi pentru înlăturarea poverii fiscale dovedindu-se inutil236.

Măsura cea mai importantă în plan instituțional a fost desprinderea învățământului superior teatral de Conservatorul de Muzică, prin înființarea în 1948 a Institutului de Teatru, devenit ulterior, la mijlocul deceniului şase, Institutul de Artă Teatrală şi Cinematografică „I.L. Caragiale“. Programa de studii a fost schimbată şi, în acest context, profilul Teatrologie a dispărut pentru un timp237. La secțiunea *Arta actorului* era privilegiat sistemul Stanislavski, dar nu în maniera în care era însuşit în Occident; de altfel, aşa-numitele cercuri profesionale Stanislavski au proliferat în instituțiile de spectacol româneşti după 1948. Însă în condițiile în care actorii şi regizorii, chiar cei trimişi în URSS, erau încă legați de vechea şcoală „burgheză“ de teatru şi aveau numeroase „lipsuri“ (interese pecuniare semnificative, ocolirea directivelor Partidului Comunist privind arta dramatică238), scopul învățământului teatral era formarea unei noi generații de slujitori ai Thaliei, devotați „noului spirit politic“ impus de PMR la nivelul repertoriilor şi al direcției de scenă. Întrucât „reeducarea“ tinerilor atraşi de mirajul scenei era dificilă, pe parcursul deceniului şase, periodic, Secția de Propagandă şi Agitație şi Ministerul Artelor organizau cicluri de conferințe cu teme ideologice şi de teorie a artei dramatice. La aceste conferințe erau convocați atât actorii consacrați, cât şi cei care abia absolviseră Institutul de Teatru. Obiectivul mărturisit al organizatorilor era să înlesnească asimilarea interpretării în manieră realist-socialistă a pieselor239. Atunci când unii actori de prestigiu manifestau reticență, erau mustrați şi „prelucrați“ de reprezentanții Secției de Propagandă şi Agitație, care insistau că, în teatru, aprofundarea principiilor marxism-leninismului înlesneşte realizarea de progrese artistice.

Controlul comunist asupra repertoriilor

Acelaşi Nicolae Moraru raporta la începutul lui februarie 1948 câteva succese obținute în lupta pentru subordonarea politică a teatrului românesc: „s-a introdus dezbaterea pieselor, înainte ca ele să fie puse în repertoriu, în

repetiție. Se strâng oamenii şi discută [pe] larg împreună. La aceste discuții iau parte chiar muncitorii din teatru“240. În plus, Comitetul de Artă, în fruntea căruia se afla tot Nicolae Moraru, şi-a creat comisii specializate, între care „comisia de îndrumare a artei pe linia de stat“, înființată în ianuarie 1948, care controla Direcția Generală a Teatrelor, Opera de Stat, Direcția Generală a Muzicii. Comisia era compusă din Aurel Ion Maican, Dinu Negreanu, Egizio Massini, Z. Bârsan, Constantin Bugeanu şi Barbu Zaharescu241. În raportul înaintat lui Iosif Chişinevschi în februarie 1948, N. Moraru aprecia că „cea mai pozitivă activitate“ s-a desfăşurat la Teatrul Național din Bucureşti, condus de Zaharia Stancu. Totuşi – continua Moraru – „ne-au scăpat şi unele piese care puteau să lipsească. Dar, mai ales, ceea ce azi constituie o serioasă îngrijorare la Teatrul Național nu este atât piesele [sic!] care se joacă, ci îndeosebi felul în care se pun în scenă, adică direcția de scenă. […] Trebuie să spun că la Teatrul Național lipseşte spiritul de autocritică între regizori şi actori. După cum i-am trage de un elastic, se întind, ca după aceea să se întoarcă în vechea poziție…“242.

Pe lângă presiunea factorului politico-ideologic, Teatrul Național din Bucureşti se confrunta cu o problemă specifică: lipsa unei clădiri proprii după bombardarea vechiului sediu de pe Calea Victoriei la 24 august 1944. Guvernul instalat la 6 martie 1945 şi autoritățile comuniste au tergiversat rezolvarea problemei, iar astăzi unii specialişti în construcții şi arhitecți apreciază că vechea clădire bombardată ar fi putut fi refăcută. Încă din 1948 reprezentanții Ministerului Artelor au cerut sprijinul sovieticilor pentru construirea unei noi clădiri a Teatrului, dar ajutorul „marii prietene de la răsărit“ a întârziat. Într-o notă din 1950 a ministrului Artelor, Eduard Mezincescu, către Iosif Chişinevschi se preciza că „problema specialiştilor pentru Teatrul Național a figurat şi în lista pe care a înaintat-o delegația economică română condusă de tov. [Alexandru] Bârlădeanu, cu prilejul tratativelor pentru încheierea noului acord economic cu URSS“243.

Dincolo de sprijinul tehnic al URSS pentru construirea Teatrului Național din Bucureşti, pentru Direcția de Propagandă şi Agitație esențială era în 1948 implementarea modelului sovietic la nivelul direcției de scenă. Spre exemplu, Nicolae Moraru era nemulțumit chiar şi de prestația unor „tovarăşi regizori care au studiat în URSS“, mai cu seamă Dinu Negreanu şi Mihail Raicu, dar alterna eşecurile cu „realizările“: „Totuşi, avem câteva succese: repertoriile sunt verificate de noi; scapă fără îndoială destule lucruri, dar în mare măsură nu mai este ca altădată […]; am putut opri turneele în țară, am [ză]găzuit o serie de ansambluri dăunătoare şi, în

genere, se observă o înăbuşire a sectorului privat. […] Teatrele private sunt azi falimentare. De mult au venit să se roage să le preluăm. Dar îi lăsăm să fiarbă în zeama lor, să moară de la sine. Pe de altă parte, trebuie să spun că la Direcţiunea Generală a Teatrelor nu am luat taurul de coarne. Mai există o mentalitate. Nu se prelucrează piesele aşa cum ar trebui. Se schimbă numai câteva fraze, aşa cum au făcut la [piesa] *Aici a dormit Washington*. În adevăr, nu este altceva decât o schimbare superficială. Cum s-ar spune: oricât s-ar sulemeni, cocota tot cocotă rămâne.“244

Acomodarea unor oameni de teatru cu regimul comunist

În primii ani postbelici, din instinct de supravieţuire şi/sau din alte motive, unii actori şi regizori s-au încadrat în Partidul Comunist şi în formaţiunile-satelit ale acestuia. Imediat după 23 august 1944, regizorul Victor Iliu a publicat articole conformiste în presa de partid, iar Ion Iancovescu, actor celebru, dar şi fost patron de companie teatrală, a aderat la linia politică oficială, încercând din această poziţie să se apropie de unii miniştri şi lideri comunişti pentru a preveni imixtiuni grosolane în viaţa teatrală. (A rămas celebră în „folclorul“ bucureştean o replică de-a lui dată unui politruc care-i trasa o obligaţie pe linie de partid: „Mă, eu m-am înscris la voi, în partid, de lichea ce sunt, nu de tâmpit!“245) Succesul acestei strategii de captare a bunăvoinţei unor factori de decizie a fost discutabil, în condiţiile în care destinele teatrului românesc se aflau în bună parte în mâinile unor personaje nefaste precum: Iosif Chişinevschi, Leonte Răutu, Nicolae Moraru – întruchipări ale dogmatismului stalinist. Ultimul dintre ei, vorbind despre intensificarea controlului asupra conţinutului pieselor de teatru, preciza că: „În ultima vreme am luat un curs activ. Nu se mai admite totul. Aşa, la «Alhambra», la «Savoy». Am avut ceva [probleme] cu Iancovescu, care a venit să intervină la un tov. ministru. Ne-a părut rău, dar a trebuit să interzicem. Au fost oprite o serie de spectacole, mai ales turnee.“246

Nu numai Ion Iancovescu a ales calea acomodării – şi alţi foşti patroni de teatre particulare au ajuns la un compromis cu puterea comunistă, iar cazul cel mai semnificativ este cel al Luciei Sturdza Bulandra, acuzată de aceeaşi delicată Alice Voinescu de lichelism („vechea lichea care îşi vinde

sufletul pentru bani“247). Cu origini boiereşti şi patroană a unei companii particulare de teatru în anii 1930, Lucia Sturdza Bulandra a devenit în toamna anului 1947 directoare a unui teatru „comunist“ – Teatrul Municipal248. Alice Voinescu a fost o profesoară remarcabilă de artă dramatică şi un caracter ireproşabil, astfel că a sfârşit în închisoare şi domiciliu obligatoriu. Lucia Sturdza Bulandra a fost o actriță de geniu249, însă cu o moralitate discutabilă şi, în consecință, s-a bucurat de toate onorurile chiar şi în plin regim stalinist250. Este posibil ca nu doar banii să fi contat atunci când Lucia Sturdza Bulandra a optat pentru cooperare cu regimul comunist. Probabil mai ales după interzicerea piesei *Arsenic şi dantelă veche*, Lucia Sturdza Bulandra a devenit conştientă că viitorul teatrului particular şi independent este pecetluit şi că amestecul ideologicului în selecția repertoriului va fi inevitabil. Se punea problema de a se salva ce mai era de salvat: atât talentul unor monştri sacri ai scenei româneşti (L. Sturdza Bulandra însăşi, Jules Cazaban, Beate Fredanov, Clody Bertola, Liviu Ciulei ş.a.m.d.), talent care nu trebuia irosit, cât şi câteva piese onorabile din repertoriul românesc şi occidental.

Chiar şi cu actori celebri în fruntea teatrelor, repertoriul a fost populat covârşitor cu piese sovietice sau scrise de autori români în stilul realist-socialist. În anii 1948–1949 s-a realizat chiar o uniformizare a repertoriului la nivel național: spre exemplu, spectacolul *Minerii*, de Mihail Davidoglu, deschidea stagiunea 1949–1950 atât la Teatrul Național din Iaşi, cât şi la Teatrele de Stat din oraşele Cluj, Constanța, Reşița şi Ploieşti251. De asemenea, piesa de teatru *Cumpăna*, de Lucia Demetrius, era reprezentată în premieră la Bucureşti (Teatrul Municipal), la Teatrele de Stat din Arad, Sibiu, Braşov, Bacău, Brăila şi la Teatrul Maghiar din Sfântu-Gheorghe. *Cumpăna* a fost una dintre primele opere dramatice care reflecta naționalizarea din 11 iunie 1948. La Teatrul Municipal piesa a avut 72 de reprezentații şi 8 461 de spectatori, fapt care o îndreptățea pe directoarea Lucia Sturdza Bulandra să o considere un succes. Pentru comparație, este semnificativ să precizăm că spectacolul *Câinele grădinarului*, de Lope de Vega, montat pe scena aceluiaşi teatru, a rezistat timp de 289 de reprezentații cu… 114 942 spectatori252. Celelalte piese realist-socialiste de la Teatrul Municipal au „beneficiat“ de un boicot şi mai semnificativ, ceea ce reflectă preferințele publicului şi capacitatea sa de discernământ între dramaturgia adevărată şi piesa cu conținut ideologic. Tocmai din acest motiv, la vârful PMR s-a pus problema schimbării compoziției sociale a publicului, a spectatorilor de teatru şi cinema. La şedința Secretariatului CC

al PMR din 17 noiembrie 1948, Teohari Georgescu a ridicat problema spectacolelor de la sala ARO, care „a fost supraaglomerată şi populată mai mult cu mica-burghezie“. Cu aceeaşi ocazie, ministrul de Interne aprecia că „ar trebui luate măsuri [ca] să vie mai mulți muncitori la aceste spectacole“. În consecință, Secretariatul i-a dat ca sarcină lui Iosif Chişinevschi să ia măsuri ca la spectacole să se dea bilete cu prioritate muncitorilor253.

Autoritățile au adoptat şi măsuri mult mai importante pentru atragerea spre teatru a categoriilor sociale neburgheze254, considerate defavorizate. De asemenea, numărul sălilor de teatru a crescut – într-un raport privind „realizările în dezvoltarea culturală pe anii 1949–1953“ erau enumerate amenajări şi construcții în cazul mai multor instituții de spectacol: Teatrul Muzical din Bucureşti (1 200 de locuri), Teatrul Sindicatelor (750 de locuri), Teatrul de Stat din Constanța (700 de locuri), Teatrul Național – Comedia din Bucureşti etc.255 Fără îndoială, înființarea Teatrului Poporului a fost o inițiativă politică menită să accentueze ruptura cu trecutul burghez şi să întărească funcția „de luptă socială“, „de pregătire pentru venirea unei societăți noi“ a teatrului românesc. Trebuie spus însă că în componența trupelor acestui teatru256 au intrat şi tineri actori de mare talent, care s-au şi remarcat pe scenă timp de decenii (Ernest Maftei este doar un exemplu257).

Recuperarea lui Caragiale

O modalitate brutală de a îndepărta publicul „mic-burghez“ şi „reacționar“ din sălile de spectacol ar fi fost suprimarea completă a repertoriului occidental şi a celui românesc problematic pentru ideologia comunistă. Însă teatrul lui I.L. Caragiale, privit la început cu o oarecare mefiență de către teoreticienii oficiali ai artei dramatice258, a fost repede reabilitat şi recuperat. Vorbind despre ce poate fi selectat ca pozitiv din moştenirea dramaturgiei burgheze, Sorin Toma remarca, la numai o lună după ce îl atacase într-un mod incalificabil pe Tudor Arghezi, că: „Am observat la unii tov[arăşi] neîncredere prea mare. Se pot da exemple elocvente. Caragiale. Reacțiunea a fost contra lui, noi suntem contra. Nu ne dăm seama de valoarea lui. Să jucăm piesele lui. Cred [că] este o greşeală că l-am înmormântat pe Caragiale.“259

Imediat, slujbaşii Direcției de Propagandă şi Agitație şi ai cenzurii şi-

au însuşit indicaţia lui Sorin Toma, membru influent al CC al PMR, şi constatau în rapoartele lor că, într-adevăr, o piesă caragialiană precum *O noapte furtunoasă* „scoate în evidenţă personagiile reprezentative pentru epoca şi clasa socială căreia îi aparţin. Prin folosirea comicului şi a limbajului epocii respective, ea pune în valoare satira socială la adresa putregaiului burghez“260. Evident, nu a fost vorba nici un moment în anii „obsedantului deceniu“ de o reală reconsiderare critică a dramaturgiei clasice româneşti, ci de încadrarea în dogma stalinistă, căci în plină eră jdanovistă se admitea totuşi că în perioada capitalistă s-a dezvoltat o artă realistă care a intrat în permanenţă, într-o formă sau alta, în contradicţie cu interesele aşa-ziselor clase dominante.

În scrierile sovietice despre artă, ca şi în cele autohtone de inspiraţie jdanovistă, se menţiona că marii artişti din mediul claselor „exploatatoare“ care tind spre o reflectare realistă, veridică a realităţii, în creaţia lor intră în contradicţie cu ideile şi interesele claselor lor. Mai mult, o parte din aceşti artişti trec pe poziţia claselor înaintate, asuprite şi, în consecinţă, exploatarea peste decenii, în sens comunist, a operei lor, este cât se poate de legitimă. Nu numai scrierile lui I.L. Caragiale au fost instrumentalizate în acest mod perfid, ci chiar şi viaţa lui, care ar fi fost „agitată şi amară“ din cauza umilinţelor „la care îl supuneau duşmanii poporului“. Ca o răsplată peste timp, conducerea PMR a decis în anul 1949 ca I.L. Caragiale să fie numit membru de onoare post-mortem al Academiei RPR şi, în paralel, s-a grăbit să-l omagieze în mai multe lucrări, prin condeiul ideologilor comunişti din domeniul criticii literare.

Unul dintre criticii oficiali cei mai importanţi care a argumentat „ştiinţific“ necesitatea recuperării lui Caragiale, chiar în principala revistă teoretică a CC al PMR, a fost Ion Vitner. Acesta din urmă, pornind de la unele conflicte reale ale dramaturgului cu guvernanţii liberali şi conservatori, răstălmăcea sensul întregii creaţii caragialiene261. I. Vitner scria chiar în ajunul sărbătoririi centenarului lui Caragiale, iar dezvoltarea argumentaţiei sale pleca de la ideea, obsesivă pentru propaganda comunistă, că, sub regimul burghezo-moşieresc, poporul nu a putut cunoaşte opera lui Eminescu, Caragiale şi Creangă – sau a avut acces la variante alterate ale operelor lor –, deoarece clasele exploatatoare au denaturat tâlcul profund social al scrierilor clasice. Singura deficienţă – „limită“, cum o numea Vitner – care i se găsea lui Caragiale era aceea că „n-a văzut în clasa muncitoare acea forţă destinată să mături de pe scena istoriei pe toţi trahanachii, farfurizii, dandanachii şi caţavencii. Opera lui n-

a putut să depăşească limitele realismului critic. […] Pana lui este o armă puternică atâta vreme cât are misiunea de a lovi în duşman. Această misiune şi-o îndeplineşte admirabil, lovind cu sete, cu ură în toată pestriţa şi odioasa adunătură a duşmanilor poporului, a asasinilor lui. Dar pana lui devine şovăielnică atunci când trebuie să arate poporului drumul de urmat, când trebuie să indice o soluţie“262.

La fel ca şi centenarul Mihai Eminescu, celebrat în 1950, şi aniversarea lui I.L. Caragiale a fost stricată de puternica tentă ideologică imprimată manifestărilor omagiale. În plus, deşi teatrele au primit după 1948 acordul cenzurii de a monta piesele lui Caragiale – a excelat Naţionalul bucureştean cu spectacolele în regia lui Sică Alexandrescu –, la vizionări „monitorizarea“ interpretării actoriceşti era uneori draconică: sensul politic care se degaja din replici trebuia să fie cel trasat de „teoreticienii literari“ şi „teatrologii“ aflaţi în serviciul conducerii PMR. Astfel, deşi referentul piesei *O noapte furtunoasă*, montată pe scena sălii Comedia a Teatrului Naţional din Bucureşti, elogia spectacolul – „un succes în reconsiderarea critică a operei lui Caragiale“ –, nu uita să remarce absenţa unei note critice mai accentuate în actul „O seară la Union“, precum şi lipsurile actorului Radu Beligan în interpretarea rolului Rică Venturiano (reputatului artist i se reproşa că „nu prea dă atenţie replicilor, care de fapt au un conţinut adânc satiric, tocmai din cauza rapidităţii cu care exprimă aceste replici“263).

Instituirea teatrului realist-socialist. Universul kafkian

Sărbătorirea centenarului Caragiale, precum şi a centenarului Teatrului Naţional din Bucureşti264 lăsau totuşi impresia unei continuităţi, chiar dacă precară, cu vechea artă dramatică românească. Regimul comunist i-a recuperat parţial şi pe dramaturgii interbelici, chiar dacă, exceptându-l pe Mihail Sebastian, erau încă în viaţă: Camil Petrescu, Tudor Muşatescu, Victor Eftimiu, Alexandru Kiriţescu, Mircea Ştefănescu, George Ciprian (George Constantinescu). Nu toţi dintre autorii dramatici în viaţă, care s-au consacrat în perioada interbelică, au acceptat să scrie piese cu conţinut realist-socialist. În schimb, au existat scriitori afirmaţi înainte de 1945 în alte genuri literare care, după 1948, la imboldul Partidului Comunist au

scris teatru. Un fenomen foarte interesant s-a petrecut cu Horia Lovinescu şi Lucia Demetrius, ambii provenind din familii respectabile, cu un trecut aparent inutilizabil după 1948, în perspectiva afirmării literare. Coincidență sau nu, amândoi erau legați de Eugen Lovinescu şi au lucrat împreună la Direcția Presei din cadrul Ministerului de Externe (o perioadă scurtă chiar în subordinea lui Mihail Sebastian) şi apoi a Ministerului Artelor. În cazul lor s-a produs o tragică „reeducare“, căci atât Lucia Demetrius, cât şi Horia Lovinescu au sfârşit prin a-şi critica virulent chiar propriul mediu familial265. Era şi o victorie simbolică asupra lumii şi esteticii burgheze reprezentate de Eugen Lovinescu, unchiul dramaturgului realist-socialist, în condițiile în care în Occident se afirma prin activitatea literară anticomunistă un alt Lovinescu: Monica, fiica marelui critic.

Delimitarea de trecut a lui Horia Lovinescu s-a accentuat o dată cu scrierea *Citadelei sfărâmate*, piesă centrală a primului deceniu comunist, în care dramaturgul surprinde existența unei familii burgheze, răvăşită de convulsii lăuntrice, cu câțiva ani înainte de instaurarea regimului comunist266. Piesa lua ca model chiar familia Lovinescu de la Fălticeni, iar peste ani, când cei doi veri s-au întâlnit la Paris, Monica Lovinescu l-a întrebat pe dramaturg: „Ascultă, Horia, cum de ți-a venit ideea să-ți descrii familia din perspectiva realismului socialist?“ Tot Monica Lovinescu i-a înregistrat şi răspunsul: „Aveam de ales între puşcărie – fusese legionar – şi colaborarea cu *ei*, şi de puşcărie n-aveam chef. Mi-am scris piesa după un editorial din *Scânteia*, pe care l-am pus în scenă. Asta a fost *Citadela sfărâmată*.“267

Până să se exileze definitiv, Monica Lovinescu semnase cronică dramatică în presa bucureşteană. La sfârşitul lui 1947 şi la începutul lui 1948 se înregistrau ultimele pâlpâiri ale cronicilor dramatice scrise în stil viu şi liber. Unii dintre cei care semnau aceste rubrici în publicații consacrate au preferat să se retragă atunci când au apărut tăieturile şi adăugirile cenzurii. În ziarul *Adevărul* s-a strecurat însă, la începutul anului 1948, o corespondență din Paris de la Monica Lovinescu, în care se insera şi un interviu cu marea actriță româno-franceză Maria (Marioara) Ventura, societară a *Comediei* din Paris. „Pe scena din Marigny – scria Monica Lovinescu –, Jean-Louis Barrault, ca un vraci, prinde în pânza de păianjen a gestului publicul parizian. În piesa lui Kafka, *Procesul*, Jean-Louis Barrault traduce, mai ales prin gest şi expresie, neliniştea, marea neliniște care a pus stăpânire pe noi în acest mijloc de veac.“268 Este de mirare că cenzura nu s-a sesizat în cazul acestui articol. Oricum, *Adevărul* nu a

supraviețuit „obsedantului deceniu“, fiind suprimat în 1951, cu o explicație oficială ridicolă şi neconvingătoare. România se afla atunci, în 1948, mai mult decât Franța, în plin univers kafkian, un univers al fricii în care, precum în *Procesul*, condamnatul nu ştia exact pentru ce este judecat. Actorii, la fel ca alte categorii de intelectuali, au trăit sentimente asemănătoare cu ale lui Josef K. Chiar dacă nu au sfârşit cu un cuțit în inimă, decât poate în sens metaforic, unii actori au fost arestați: dintr-un referat în legătură cu unele probleme de la Teatrul Național, datat 25 noiembrie 1949, aflăm că artiştii Ion Ulmeni şi Titus Lapteş erau reținuți de organele de securitate pentru cercetări269.

De asemenea, un alt actor al Teatrului Național din Bucureşti, Ion Ilie, era semnalat în acelaşi referat ca având atitudini ostile față de regimul comunist. Ținând cont de aceste defecțiuni, documentul propunea ca în cazul actorilor nemembri de partid să se facă şi o verificare din punct de vedere politic. În plus, se preconiza şi organizarea unui cerc de studii cu probleme de estetică marxistă şi de marxism-leninism, la care să fie antrenați toți actorii de la Teatrul Național270. Astfel, teatrul românesc a fost repede invadat şi parazitat de politic, deoarece, pe lângă aceste „cercuri“, începând din 1948 toate instituțiile de spectacol au fost împânzite cu organizații de bază ale PMR şi cu comitete sindicale care nu aveau altă menire decât aceea de a facilita controlul ideologic şi de a ridica nivelul politic al actorilor şi regizorilor. Acest control a continuat să se manifeste şi în scurta perioadă de timidă destindere, intervenită după moartea lui Stalin, căci într-un memoriu adresat forurilor superioare ale PMR în 1955, Mihai Ralea nota: „Organele de conducere din Minister, cât şi unele din Teatru dovedesc incompetență. […] Elementele, care erau considerate drept mediocrități, revin în viața teatrelor în calitate de inspectori ai Ministerului, fac vizionări, hotărăsc soarta pieselor, apreciază jocul actorilor exclusiv după gustul şi priceperea lor, care nu sunt întotdeauna de o calitate superioară.“271

Mari actori erau nevoiți să participe la şedințele biroului organizației de bază din teatru şi să asculte lungi şi aberante critici. Astfel, dintr-o informare asupra felului cum au decurs alegerile de partid la Teatrul Municipal, datată 1 decembrie 1953, aflăm că atât Beate Fredanov, cât şi Jules Cazaban, doi dintre pilonii teatrului, au fost acuzați de indisciplină şi „rupere de colectivul actoricesc“272. „Tov. Jules Cazaban – nota documentul – a fost aspru criticat pentru lipsa de activitate în direcția teatrului şi în cadrul organizației de bază. S-a arătat că tov. Cazaban

menține o atmosferă de indisciplină în rândul tinerilor actori prin diferite «glume» ce le debitează în timpul repetițiilor şi că manifestă tendința de a refuza să joace cu regulatitate în piesele în care a fost distribuit“. Uneori însă actorii criticați ripostau, cum a făcut-o şi Beate Fredanov. Criticată pentru faptul că a folosit metode de intimidare față de actorii care s-au delimitat de direcțiunea teatrului în urmă cu câteva luni, Beate Fredanov, „pentru a intimida organizația de bază, a afirmat că se va duce la conducerea Partidului ca să rezolve problemele ce o frământă“273.

Datorită unor actori şi regizori remarcabili, teatrul a rămas până în 1989 şi un loc de refugiu atât pentru o elită culturală, cât şi pentru oameni simpli. Asaltați de propagandă şi ideologie, difuzată din plin prin presă, radio şi televiziune, mulți români au preferat să evadeze dintr-un univers sufocant cu ajutorul lecturilor şi al spectacolelor de teatru neatinse de politic sau presărate cu timide aluzii critice la adresa regimului. Totuşi, mai ales în primul deceniu comunist, a scăzut dramatic numărul spectacolelor fără mesaj politic favorabil sistemului totalitar. Acceptând sau fiind constrânşi să accepte roluri în penibile piese de teatru care înfățişau lupta de clasă, îi demascau pe duşmanii regimului sau proslăveau realizările aduse de comunism, mari actori ai scenei româneşti au ajuns în ipostaze umilitoare. În plus, epurările care s-au produs în teatre şi în facultățile cu profil artistic în rândurile actorilor, regizorilor şi profesorilor de artă dramatică au adăugat la vechile rivalități noi tensiuni şi profunde dezbinări.

Note

217. Adrian Marino, *Al treilea discurs. Cultură, ideologie şi politică în România. Adrian Marino în dialog cu Sorin Antohi*, Editura Polirom, Iaşi, 2001, p. 155.

218. Vladimir Tismăneanu, *Stalinism pentru eternitate. O istorie politică a comunismului românesc*, traducere de Cristina Petrescu şi Dragoş Petrescu, postfață de Mircea Mihăieş, Editura Polirom, Iaşi, 2005, p. 295.

219. ANIC, fond CC al PCR – Secția Propagandă şi Agitație, dosar nr. 37/1948, ff. 3 şi urm.

220. *Procesul „tovarăşului Camil“. Teatru documentar în stare naturală*, prefață de Mircea Zaciu, text îngrijit şi înscenat de Ion Vartic, Biblioteca Apostrof, Cluj, 1998.

221. ANIC, fond Preşedinția Consiliului de Miniştri – Stenograme (1944–1959), dosar nr. 7/1947, f. 26.

222. *Ibidem*, ff. 26–27.

223. *Monitorul oficial*, partea III-a, Desbateri Parlamentare, nr. 36, joi 14 septembrie 1947, p. 961.

224. Lucia Sturdza Bulandra, *Amintiri… Amintiri…*, ediția a II-a revăzută şi adăugită,

Editura de Stat pentru Literatură şi Artă, Bucureşti, 1960, pp. 120–121.

225. Ioan Massoff, *Teatrul românesc. Privire istorică. Teatrul românesc în perioada 1940-1950*, vol. VIII, Editura Minerva, Bucureşti, 1981, p. 432.

226. V. Marian Popescu, *Scenele teatrului românesc, 1945–2004. De la cenzură la libertate. Studii de istorie, critică şi teorie teatrală*, Editura Unitext, Bucureşti, 2004, pp. 78 şi urm; Liviu Malița (ed.), *Cenzura în teatru. Documente. 1948–1989*, Editura EFES, Cluj, 2006.

227. Ioan Massoff, *Istoria Teatrului Național din Bucureşti 1877–1937*, Editura Librăriei „Universala“ Alcalay & Co., Bucureşti, f.a., p. 111.

228. *Monitorul oficial*, partea III-a, Desbateri Parlamentare, nr. 36, joi 4 septembrie 1947, şedința de miercuri 18 iunie 1947, p. 885.

229. *Ibidem*.

230. Marian Petcu, *Puterea şi cultura. O istorie a cenzurii*, cuvânt înainte de Mihai Coman, Editura Polirom, Iaşi, 1999, p. 164.

231. ANIC, fond CC al PCR – Secția de Propagandă şi Agitație, dosar nr. 37/1948, f. 5; şedința Biroului Secției Centrale de Educație Politică din 4 februarie 1948.

232. *Ibidem*, f. 3.

233. Alice Voinescu, *Jurnal*, ediție îngrijită, evocare, tabel biobibliografic şi note de Maria Ana Murnu, cu o prefață de Alexandru Paleologu, Editura Albatros, Bucureşti, 1997, p. 510.

234. *Ibidem*, p. 511.

235. Marioara Voiculescu, *Jurnal. Memorii*, ediție îngrijită de Florica Ichim şi Oana Borş, Fundația Camil Petrescu, Revista „Teatrul Azi“, Bucureşti, 2003, p. 154. Până la publicarea jurnalului marii actrițe, în istoriografie s-a susținut, chipurile, că Marioara Voiculescu, suferind de cord, s-ar fi retras de pe scenă; v. Ioan Massoff, *Teatrul românesc. Privire istorică*, vol. VIII, p. 477.

236. V. Marin Radu Mocanu, *Cazarma scriitorilor (documente)*, Editura Libra, Bucureşti, 1998, pp. 233–237.

237. Marian Popescu, „Teatrul la Universitate“, în *Ziarul de duminică*, nr. 43 (173), vineri 31 octombrie 2003, p. 6.

238. ANIC, fond CC al PCR – Secția de Propagandă şi Agitație, dosar nr. 37/1948, ff. 3 şi 6.

239. „Ciclu de conferințe pentru actori“, în *Adevărul*, anul 65, nr. 18 039, sâmbătă 31 martie 1951, p. 3.

240. ANIC, fond CC al PCR – Secția de Propagandă şi Agitație, dosar nr. 37/1948, f. 2.

241. *Ibidem*.

242. *Ibidem*, f. 3.

243. *Ibidem*, fond CC al PCR – Cancelarie, dosar nr. 165/1950, f. 62.

244. *Ibidem*, fond CC al PCR – Secția de Propagandă şi Agitație, dosar nr. 37/1948, f. 4.

245. *Cf.* Annie Bentoiu, *Timpul ce ni s-a dat*, Editura Vitruviu, Bucureşti, 2000, p. 82.

246. ANIC, fond CC al PCR – Secția de Propagandă şi Agitație, dosar nr. 37/1948, f.

4.

247. Alice Voinescu, *op. cit.*, p. 551.

248. În memoriile sale, cunoscuta actriță aminteşte de greutățile pe care le-a avut în toamna lui 1947 în alcătuirea echipei de actori: „Pentru compunerea noii trupe, întâmpinam rezistența unora dintre solicitanți, care refuzau, temându-se, la vremea aceea, să facă parte dintr-un teatru «comunist».“; Lucia Sturdza Bulandra, *op. cit.*, p. 126.

249. Ileana Berlogea, *Teatrul românesc în secolul XX*, Editura Fundației Culturale Române, Bucureşti, 2000, pp. 28–30.

250. Marin Radu Mocanu, *Cenzura comunistă (documente)*, Editura Albatros, Bucureşti, 2001, p. 25.

251. ANIC, fond CC al PCR – Secția de Propagandă şi Agitație, dosar nr. 99/1949, f. 30.

252. Lucia Sturdza Bulandra, *op. cit.*, p. 385.

253. ANIC, fond CC al PCR – Cancelarie, dosar nr. 57/1948, f. 6.

254. Mihai Vasiliu, *Istoria teatrului românesc*, Editura Didactică şi Pedagogică, Bucureşti, 1995, p. 46.

255. ANIC, fond CC al PCR – Cancelarie, dosar nr. 46/1953, vol. II, f. 85.

256. În ianuarie 1948, Teatrul Poporului se compunea din cinci trupe regionale, cu sediile în Bucureşti, Iaşi, Cluj, Timişoara şi Braşov; *Monitorul oficial*, partea I–B, anul CXVI, nr. 2, vineri 2 ianuarie 1948, p. 14.

257. V. *Ibidem*, partea I–A, anul CXVI, nr. 11, miercuri 14 ianuarie 1948.

258. Florin Mihăilescu, *De la proletcultism la postmodernism (O retrospectivă critică a ideologiei literare postbelice)*, Editura Pontica, Constanța, 2002, pp. 85 şi urm.

259. ANIC, fond CC al PCR – Secția de Propagandă şi Agitație, dosar nr. 37/1948, f. 35.

260. *Ibidem*, dosar nr. 99/1949, ff. 31–32.

261. I. Vitner, „Centenarul naşterii lui I.L. Caragiale“, în *Lupta de clasă*, seria a V-a, anul XXXII, nr. 1, ianuarie 1952, pp. 67–88.

262. *Ibidem*, pp. 73 şi p. 79.

263. ANIC, fond CC al PCR – Secția de Propagandă şi Agitație, dosar nr. 99/1949, f. 32.

264. *Ibidem*, fond CC al PCR – Cancelarie, dosar nr. 161/1952, ff. 301–305.

265. V. Alexandru Baciu, *Din amintirile unui secretar de redacție. Pagini de jurnal 1943–1978*, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1997, p. 42; Ioan Stanomir, „Rătăcirile tânărului Lovinescu“, în Paul Cernat, Ion Manolescu, Angelo Mitchievici, Ioan Stanomir, *În căutarea comunismului pierdut*, Editura Paralela 45, Piteşti–Bucureşti–Braşov–Cluj-Napoca, 2001, p. 65.

266. Dumitru Micu, Nicolae Manolescu, *Literatura română de azi, 1944–1964. Poezia, proza, dramaturgia*, Editura Tineretului, Bucureşti, 1965, p. 313.

267. *Apud* Doina Jela, *Această dragoste care ne leagă. Reconstituirea unui asasinat*, Editura Humanitas, Bucureşti, 1998, p. 242.

268. Monica Lovinescu, „Scurt interview cu Marioara Ventura. Marea actriță despre problemele teatrului“, în *Adevărul*, anul 62, nr. 17 056, vineri 9 ianuarie 1948, p. 2.

269. ANIC, fond CC al PCR – Secția de Propagandă şi Agitație, dosar nr. 99/1949, f.

47.

270. *Ibidem*.
271. *Ibidem*, dosar nr. 76/1955, ff. 39–40.
272. *Ibidem*, dosar nr. 103/1953, f. 18.
273. *Ibidem*, ff. 18–19.

Artele plastice în timpul stalinismului integral

Chiar din toamna lui 1944 s-a vădit interesul conducerii comuniste pentru utilizarea propagandei vizuale în lupta politică şi pentru atragerea artiştilor plastici spre tabăra nou-creatului FND. În cadrul acestei acțiuni de cooptare s-a apelat la pictori care în trecut fuseseră mai mult sau mai puțin alături de PCdR, precum Maximilian Hermann Maxy (mai cunoscut sub numele de M.H. Maxy), Jules Perahim (abia sosit din URSS în 1945, odată cu Armata Roşie) şi alții. Sarcina lui M.H. Maxy a fost aceea de a obține de la comunitatea plasticienilor o atitudine binevoitoare față de Partidul Comunist şi de a-i urma îndemnurile. Criticul şi istoricul de artă Radu Bogdan – un observator avizat al frământărilor din viața artistică postbelică – aprecia că Maxy „reuşise destul de repede pentru că […] în acei ani partidul nu exercita practic o cenzură asupra creației lor; se mulțumea cu sugestii, cu aluzii critice benigne, limitându-se a cere artiştilor abordarea tematică a actualității“274.

Perioada de tranziție (1944–1947)

Pentru artele plastice, perioada 1944–1947 este o epocă de tranziție, de-a lungul căreia, pe fundalul unei presiuni politice difuze, se manifestă un fel de renaştere a mişcării artistice, incluzând tendințe divergente şi confuze, confruntări libere între curente tradiționaliste şi moderniste, formule realiste şi avangardiste, orientări estetice precum neotradiționalismul, modernismul moderat, curentul spiritual ortodox, existențialismul, avangardismul275. Se produce şi un nou avânt al mişcării suprarealiste, care reia legăturile cu suprarealismul francez, dar grupul

avangardist cu vederi de stânga se va scinda: M.H. Maxy, Hans Mattis-Teutsch, Saşa Pană, Jules Perahim îmbrățișează arta cu vederi „sociale“ şi ideologia „artei progresiste“; de altfel, încă de la sfârşitul anilor 1930 şi începutul anilor 1940 se apropiaseră de realismul socialist. Ceilalți printre ei şi Paul Păun – părăsesc România[276].

Dintre artiştii plastici care rămân în țară, guvernanții îi aleg – în temeiul legii privind purificarea adoptată într-o nouă formulă la 30 martie 1945 – pe cei epurabili din cauza asocierii în trecut cu regimul profascist. O primă victimă este sculptorul Oscar Han, profesor la Şcoala de Arte Frumoase, care este îndepărtat din învățământ pe termen de un an printr-un decret semnat de Mihai Ralea, proaspăt ministru al Artelor[277]. Ulterior, Oscar Han s-a adaptat la noul regim şi s-a aflat printre cei care au realizat şi lucrări de o calitate estetică inferioară, potrivit Magdei Cârneci[278]. Un alt avertisment lansat în direcția pictorilor şi sculptorilor pare să fi fost şi Legea nr. 627 pentru purificarea cadrelor Colegiului arhitecților din România, edictată la 2 august 1945 şi elaborată chiar de Gheorghe Gheorghiu-Dej, pe atunci ministru al Comunicațiilor şi Lucrărilor Publice. Actul normativ stipula că puteau fi îndepărtați cei care: au avut un trecut fascist, legionar, hitlerist, au militat pentru instaurarea dictaturii, au comis crime, delicte, acte de teroare, de violență morală şi care „au întreprins după data de 23 august 1944 sau vor întreprinde în viitor vreo acțiune sau vreun fapt din cele arătate în aliniatele precedente, precum şi acei care prin acțiunile lor politice împiedică în orice mod buna funcționare sau tulbură relațiile dintre România şi aliații săi“[279].

Printr-o interpretare tendențioasă, chiar şi reputatul istoric de artă George Oprescu putea fi trecut pe lista celor care au colaborat cu Germania nazistă. Probabil şi acesta a căutat să se protejeze evitând actele de sfidare a autorităților comuniste şi patronând peste un deceniu rescrierea istoriei artelor plastice din perspectivă comunistă[280]. Mai mulți pictori, arhitecți, arheologi fuseseră implicați de regimul Antonescu în propaganda în favoarea războiului antisovietic[281] sau participaseră la comisii însărcinate cu cercetarea obiectelor muzeale din diferite oraşe sovietice ocupate de armata română după 1941, în special Odessa[282], ipostaze care i-au făcut extrem de vulnerabili după 23 august 1944. Foarte expus era şi pictorul George Tomaziu, care în perioada războiului fusese în serviciul aliaților occidentali şi care din 1949 avea să treacă prin multe dintre închisorile comuniste[283].

Totuşi, momentul decisiv, de desprindere definitivă de trecut, rămâne

anul 1948, deoarece, aşa cum scrie Radu Bogdan, „nu a existat până spre sfârşitul lui 1947 o cenzură a articolelor despre artă care apăreau în presa de partid. Între 1944 şi 1946, în parte chiar şi de-a lungul primei jumătăți a lui 1947, partidul şi-a exercitat influența ideologică de o manieră foarte prevenitoare şi prudentă, aplicând o politică a «paşilor mărunți», evitând să-i jignească pe oamenii artei şi scrisului precum şi opinia publică pe care urma să o aservească“284. În acelaşi timp, aceste semnale transmise cu abilitate, coroborate cu actele de intimidare, determină o orientare timpurie a unor artişti spre teme sociale, agreate de PCR, ca şi spre evocarea războiului antifascist, cu inevitabila glorificare a Armatei Roşii. În sculptură necesara desprindere de trecut proclamată de comunişti este vizibilă datorită lui Constantin Baraschi, realizatorul *Monumentului eroilor sovietici* (1945)285; un sculptor însemnat precum Ion Jalea prezintă lucrările *Țărancă* şi *Miner* la Salonul Oficial de pictură şi sculptură, în 1945 şi, respectiv, 1947. Mult mai pe gustul conducerii PCR sunt sculpturile lui Dorio Lazăr, inspirate din istoria clandestinității comuniste – *Grivița Roşie* (1947), de exemplu (Dorio Lazăr avea să fie asociat după 1948 aparatului propagandistic comunist). Cu toate aceste concesii – făcute de profesionişti mai ales la nivel tematic, nu estetic –, până la finele lui 1948 supraviețuieşte o artă plastică a cărei producție este variată şi are încă evidente amprente personale. Dar de mai bine de un an, mai ales după momentul octombrie 1947 (Congresul USASZ), tonul față de creația artistică independentă s-a înăsprit, manierele prevenitoare față de plasticieni fiind înlocuite chiar cu invectivele. Vizați nu sunt numai creatorii, ci şi colecționarii de artă. Acesta este contextul în care, imediat după 30 decembrie 1947, probabil pentru a evita acuzațiile de elitism, de blocare a accesului „maselor“ la operele de artă şi pentru a face uitat un trecut inutilizabil, de asociere cu Casa Regală prin decorarea palatelor foştilor monarhi ai României, mai mulți artişti şi colecționari fie acceptă regimul utilității publice în termenii decişi de autorități, fie sunt de acord (sau constrânşi) să doneze către stat colecții de artă286.

Donațiile de colecții de artă şi regimul utilității publice

Astfel, la începutul lunii ianuarie 1948, printr-o Decizie a Ministerului Artelor, se consemna că importanta colecție de artă plastică Frederic Storck

şi Cecilia Cuțescu-Storck (sculptură, pictură murală, de şevalet, acuarelă, desen şi pastel), instalată în cinci săli dintr-un imobil situat în strada Vasile Alecsandri nr. 16, era „pusă la dispoziția specialiştilor şi amatorilor de artă“, „asimilându-se în totul regimului de care se bucură Muzeele şi colecțiile publice“. Cecilia Cuțescu-Storck era obligată, la cererea Ministerului Artelor, să permită vizitarea acestei colecții de către public287. La scurt timp, se declară de utilitate publică inventarul colecției de artă plastică a Ortansei Satmary, din str. Biserica Enei nr. 16, colecție ce va purta titlul Ministerul Artelor. Colecția Carol Pop de Szathmáry şi Alexandru Satmary288. În februarie 1948, Colecția Barbu Slătineanu, aflată în strada Obedenaru nr. 3 (de artă preistorică populară şi modernă: ceramică, scoarțe, fote, arme, pictură), este şi ea declarată de utilitate publică289.

Însă cel mai exploatate din punct de vedere propagandistic au fost donațiile făcute de colecționarul Krikor H. Zambaccian şi de reputatul sculptor Corneliu (Cornel) Medrea, evenimente consemnate de stenograma şedinței Consiliului de Miniştri din 20 februarie 1948, prin intervenția lui Ion Pas, ministrul Artelor: „Vreau să vă fac o comunicare. Țiu să vă aduc la cunoştință un fapt a cărui semnificație mă obligă să-l subliniez în fața onoratului Consiliu: unul dintre cei mai mari artişti plastici ai noştri, care este în acelaşi timp profesor la Academia de Arte Frumoase, sculptorul Medrea, a donat Republicii Populare Române întreaga lui operă realizată în cursul a 30 de ani de activitate. Faptul s-a consumat ieri la Fundația Dalles, unde s-a citit actul de donație. Este un gest care îl onorează pe artist, dar care, în acelaşi timp, învederează ataşamentul tuturor artiştilor noştri la lupta pe care noi o ducem şi la acțiunea desfăşurată pe plan spiritual în țara noastră. Acesta este al treilea fapt de natura aceasta care se produce în decurs de un an de zile: a donat statului colecționarul Zambaccian o foarte valoroasă colecție artistică, care constituie un muzeu vizitat de o serie întreagă de oaspeți străini ce-l prețuiesc la justa lui valoare. Al doilea fapt s-a produs prin donația făcută de maestrul Enescu, care a dăruit Ministerului Artelor, pentru a fi puse la dispoziția artiştilor noştri, imobilul din comuna Tescani, județul Bacău, şi vila Luminiş de la Sinaia. În sfârşit, al treilea fapt este cel comunicat astăzi: donația întregii opere a sculptorului Medrea, operă care pe plan material poate fi evaluată la câteva milioane, dar care pe plan moral depăşeşte cu mult această importanță.“290 Premierul Petru Groza întărea spusele ministrului Pas: „În ceea ce priveşte donația Medrea, noi vom menționa în comunicat că guvernul a primit

această donație, pe care o apreciază, dată fiind valoarea ei artistică şi avându-se în vedere şi devotamentul manifestat de sculptorul Medrea față de actualul regim. În legătură cu acest comunicat, domnul ministru Livezeanu este rugat să dea dispoziții gazetelor să facă comentarii cu privire la această donație.“291

Există informații potrivit cărora imediat după 1945 chiar şi marele Constantin Brâncuşi a fost curtat de anumite personalități politice de la Bucureşti. Referindu-se la realități din anul 1946, Alexandru Buican, biograf al lui Brâncuşi, face următoarele considerații: „se gândesc cumva şi autoritățile din România la soarta lucrărilor faimosului cetățean român din Impasse Ronsin? În acest an, la Paris, s-a semnat Tratatul de Pace cu România [*sic!*]. Conducătorul delegației la conferință, Lucrețiu Pătrăşcanu, îl vizitează şi se oferă să cumpere o *Pasăre în văzduh*, pentru Muzeul de Artă din Bucureşti“292. Un subiect controversat în istoriografia română este momentul respingerii de către oficialitățile comuniste a donației făcute de Brâncuşi. În 1998, când scrie despre raporturile lui Brâncuşi cu puterea comunistă de la Bucureşti, istoricul de artă Barbu Brezianu face următoarele precizări despre jignirile aduse sculptorului aflat la Paris, începând cu „încercarea neizbutită a primarului din Târgu-Jiu, care a vrut să-i doboare *Coloana* pentru a fi topită – sau cu ofensele aduse în presă […] şi sfârşind bănuim cu respingerea donației lucrărilor aflate în atelierul Impasse Ronsin – ofertă adresată probabil Academiei RPR, neacceptată însă, pesemne din pricina referatului negativ întocmit de fostul subinginer de poduri şi şosele Mihail Roller…“293.

Avantajele materiale ale artiştilor „cooptați“

Potrivit Magdei Cârneci, nume de prestigiu ale vechii generații – pictorii Jean Al. Steriadi, Camil Ressu, Iosif Iser, Marius Bunescu, Henri H. Catargi, Dumitru Ghiață, Lucian Grigorescu, Lucia Dem. Bălăcescu ş.a., sculptorii Boris Caragea, Ion Jalea, Corneliu Mederea, Romul Ladea, Mac Constantinescu, Ion Vlasiu, Oscar Han sau Ion Irimescu – au fost determinați mai devreme sau mai târziu să accepte noua „ordine artistică“ prin onoruri publice şi mari avantaje materiale: intrarea în Academia RPR, funcții culturale importante în Ministerul Artelor sau în Uniunea Artiştilor Plastici, comenzi şi achiziții anuale de stat sau locuințe decente294.

Ceea ce s-a întâmplat cu pictorul Lucian Grigorescu reprezintă cazul clasic de concesie făcută regimului mai mult la nivel retoric, la nivelul discursului oficial şi fără vreun compromis major în plan artistic. La Congresul USASZ, desfăşurat între 18–19 octombrie 1947, Lucian Grigorescu a denunțat arta burgheză, socotită „moale, călduță“, l-a criticat pe Édouard Manet şi a deplâns influența nefastă a impresionismului şi a suprarealismului. „Burghezia s-a folosit de aceste formule pentru ca să facă din ele arme cu care să lovească în progres, s-a servit de aceşti «artişti» ca de nişte mercenari pentru a răspândi mistificarea şi deruta, pentru a rătăci pe naivi. Şi eu, ani de zile cât am stat la Paris, am fost unul din aceşti naivi“ – a încheiat Lucian Grigorescu, mărturisindu-şi păcatul politic[295]. Criticul Radu Bogdan a caracterizat această adeziune „fără rezerve, entuziastă şi spăşită“ drept „insolită, chiar paradoxală“, având în vedere faptul că „nu avea să fie urmată de nici o aservire estetică, de nici o concesie, decât vag tematică“. Însă câteva luni mai târziu Lucian Grigorescu devine membru corespondent al Academiei şi director al Direcției Artelor Plastice din Ministerul Artelor şi Informațiilor[296]. În raportul Comisiei de Artă şi Cultură prezentat în fața Secției Centrale de Educație Politică la 4 februarie 1948, Nicolae Moraru s-a dezlănțuit împotriva personalului de conducere al Ministerului, aflat încă în mâinile social-democraților şi devenea clar că direcțiile departamentale vor fi populate cu cei agreați de Direcția de Propagandă şi Agitație, care a înlocuit SCEP: „Sunt câteva lucruri, poate, care nouă ne scapă: Ministerul adeseori dă lucrurile peste cap. […] În sfârşit, directorul plastic [al Direcțiunii Arte Plastice, *n.n.*] este Ispiru, fost legionar, azi membru de partid. […] De aici, tovarăşi, rezultă condițiunile concrete şi în acelaşi *timp* greutățile noastre.“[297] Această adeziune la linia partidului l-a propulsat pe Lucian Grigorescu în echipa cu care ideologul Nicolae Moraru a preluat Ministerul Artelor în primăvara lui 1948.

Din prezentarea lui Nicolae Moraru se poate deduce că succesorul directorului Artelor Plastice s-a ales dintre M.H. Maxy şi Lucian Grigorescu, iar competiția a fost câştigată de cel care abia se lepădase de arta burgheză, deoarece fostul avangardist cu trecut comunist tocmai căzuse în dizgrație. Totuşi, liderii PCR nu uitau nici de scăderile lui Lucian Grigorescu, cum ar fi ataşamentul față de mult hulita autonomie a esteticului, păcat artistic evocat de N. Moraru la 4 februarie 1948: „În legătură cu problemele care au ajuns să se concentreze, am avut o serie de şedințe. A fost vorba în special de atitudinea lui Maxy [şi] Lucian Grigorescu. A fost criticat Maxy. Şi-a făcut o autocritică, [dar] nu

suficientă. A promis că şi-o va face în public. Expunerea a fost destul de bună în genere; este convingerea noastră că e nesincer, dar era o discuție destul de pozitivă. Ştie să vorbească. Lucian Grigorescu este un [om] foarte sincer. Însă mulți [îl] trag încă înapoi. Mai are încă reziduuri [de genul] «artă pentru artă».“298 Cu toate că a devenit directorul Direcției de Arte Plastice din reorganizatul Minister (al Artelor şi Informațiilor), există mărturii potrivit cărora deciziile importante erau luate de adjunctul său, Magyiari Tivadar Vlad (mai cunoscut cu numele său prescurtat – M.T. Vlad), om de partid, fost tapițer şi tâmplar. În cele din urmă, în 1950, Lucian Grigorescu a fost îndepărtat de la direcție, fiind considerat îngăduitor şi impresionist299.

Cazul Maxy

Atitudinea conducerii comuniste față de M.H. Maxy a fost chiar mai dură. La pomenita şedință din 4–5 februarie 1948, Maxy este înfierat rând pe rând de N. Moraru, Leonte Răutu şi Sorin Toma. N. Moraru declara că: „nu este vorba numai de reziduuri din trecut, ci aici ne ciocnim de Maxy. Maxy a devenit un fel de arbitru al plasticilor. Am avut o serie de discuții cu el şi căutăm, dacă a avut o poziție greşită, să arate public, în mod cinstit, care sunt greşelile. Şi-a făcut o autocritică, care este părerea ideologică… Este demagog. De fapt este apărătorul expresionismului. Nu o dată am discutat cu el. Recunoaşte greşelile, e drept, dar alunecă pe poziții neprincipale, mergând pe urmă în şedințe pline şi făcând cor cu s[ocial-]d[emocrații], cu poziții greşite, nu pe linia stabilită. Are un verbiaj foarte pompos, căutând să nu intre în adâncul problemei. O chestiune grabnică este chestiunea tinerilor. Avem mulți pictori, pictorițe, desenatori tineri, cu serioase calități, dar ținuți în loc de Maxy. Am încercat să-i rup de el. La Congresul Uniunii [al USASZ, n.n.] am avut dezbateri foarte interesante şi largi, unde oamenii pentru prima dată au avut curajul să vorbească împotriva lui Maxy şi [a] picturii lui Maxy. Am avut articole în Scânteia“300.

În discursul său de la 5 februarie 1948, prilejuit de discutarea sus-pomenitului raport, Sorin Toma făcea aluzie la linşarea mediatică a lui Tudor Arghezi, la care contribuise şi el din plin301, afirmând că: „Dacă vrem să eliberăm oamenii, scriitorii, pictorii etc. [de prejudecăți, *n.n.*], să-i

eliberăm de câțiva mai încercați, ca T. Arghezi. Nu sunt critic. Era un efort grozav. Dar să dăm această sarcină, s-o facem această muncă, să zicem «de folos obştesc». Să dăm sarcini precise. Să se ştie bine care sunt curentele dăunătoare care ne țin în loc. Al doilea, un alt efort, şi acesta este foarte greu. Să descoperim care sunt lucrările dăunătoare pe care le-am moştenit şi care sunt în noi. A arătat Moraru: Maxy are prestigiu. Eu pe [G.] Löwendal nu-l ştiu, [ştiu] numai ce pictează. Ce constituie Maxy? Este comunist, mai mult sau mai puțin. Există o prejudecată că Maxy este pictor de mare talent. Asta vine din tehnica sa decadentă, socot. Şi lumea se prosternează, numai din această cauză, şi-l admiră în Maxy nu pe Maxy, ci tot talentul decadent. Maxy nu a fost criticat în mod just. Trebuie analizat, nu numai reproşat politiceşte. Dar să-l atacăm acolo unde omul se prostern[eaz]ă. Nu este nevoie să facem critică numai de pe tribuna academică, ci să găsim limbajul potrivit, pe înțelesul tuturor, aşa cum este critica acestui student privitor la Nina Cassian302. Să prelucrăm asemenea scrisori, oamenii să se desprindă, să dea socoteală în fața studentului, funcționarului, în felul cum creează cărțile lor şi să-l vadă nu ca comunist [*sic!*], ci necomunist, just, de pe poziția oamenilor simpli, nu de pe poziții academice. Să-l critice politiceşte. Să vadă ce este în societatea noastră. E necesar, prin presă, să antrenăm oamenii, despre care scriitorii scriu, să arate ce vor să citească şi, în al doilea rând, ei să fie aceia care să critice ceea ce se scrie. Nu mă pricep la plastică, dar îmi dau seama, când se face un portret cu patru linii verticale şi nu ştiu câte zig-zaguri, nu poate să fie bun. Maxy fără să pocească nu poate picta. Îmi dau foarte bine seama că frumosul e frumos. Trebuie să arătăm că publicul înțelege, cum discută, nu în cercuri restrânse să-şi facă singur critica. Să nu fim însă distructivi. Dar unde pictorul nu vede clar problema progresului, trebuie să arătăm ce ne place şi ce nu. Dar să ne ferim să confundăm mlădița de viață cu cârcelul.“303

Numai că, potrivit logicii sistemului represiv, cei care azi incriminează se pot regăsi mâine în tabăra celor înfierați, şi aşa s-a întâmplat şi cu Nicolae Moraru, care între timp acumulase o putere considerabilă în cadrul ministerului, păstrându-şi influența şi la USASZ, unde patrona revista *Flacăra*. Astfel, vârfurile propagandei, Iosif Chişinevschi şi Leonte Răutu, au ținut să-i administreze o lecție, învinuindu-l şi pentru promovarea nejustificată a lui Maxy în paginile publicației USASZ. Un prim prilej pentru atac l-a oferit Expoziția grupului artistic „Flacăra“, organizată în Sala Dalles între 11 şi 25 aprilie 1948, patronată de Marcel Breslaşu, având

în comitetul de organizare artişti cu orientare de stânga (M.H. Maxy, Ligia Macovei, Gheorghe Labin, Boris Caragea, Alexandru Ciucurencu)304. Manifestarea publică a artiştilor plastici îşi propunea să prefigureze noua orientare a artei, dar expoziția nu reflecta în întregime realismul socialist profesat de partid. După expoziție este atacat virulent M.H. Maxy în *Scânteia* din 30 aprilie 1948, publicație care se lansează într-o critică vehementă a revistelor *Flacăra* şi *Rampa*, care au ilustrat numărul de 1 mai cu desene „necorespunzătoare“ ale lui Maxy. Se dădea un avertisment comunității plasticienilor că nici măcar un artist-om al partidului nu este cruțat. Fostul avangardist nu şi-a mai revenit305. E un moment de răscruce, au urmat adunări, prelucrări, autoflagelări306. M.H. Maxy nu va mai fi cooptat în juriul Expoziției Anuale de Stat, noul nume al Salonului Oficial, expoziție deschisă la 5 decembrie 1948 în fostul Palat Regal, prima manifestare plastică a realismului socialist, apreciată până şi de Leonte Răutu, care le declara activiştilor din județe la început de ianuarie 1949 că: „Trebuie văzută expoziția de artă plastică, ce uriaşă aglomerare este acolo. Sute de mii de oameni au vizitat expoziția pe țară.“307

Limitarea contactelor cu Occidentul şi intensificarea controlului

Practic, contactele cu artiştii occidentali şi participarea la expozițiile din Europa Apuseană au fost oprite, permițându-se doar o relație controlată cu plasticienii „progresişti“ din Vest. Încă din ianuarie 1948, Ministerul Informațiilor instituie o comisie compusă din Mihail Florescu, Grigore Preoteasa, Marin Jianu, cu atribuții de a stabili norme privitoare la contractarea de angajamente de către diferite instituții de cultură şi artă din țară, cu artiştii, scriitorii şi oamenii de artă din străinătate şi a aviza aceste angajamente308. Acesta este contextul în care se instituie monopolul statului asupra tuturor manifestărilor artistice, galeriile şi sălile particulare de expoziție sunt închise, editurile şi publicațiile de artă sunt naționalizate şi desființate, rețeaua comerțului liber de artă dispare cu timpul309. În martie 1948, Ministerul Artelor, printr-o decizie semnată de Ion Pas, stabileşte că „nici o expoziție de artă plastică permanentă sau temporară din localuri închise, ganguri sau în aer liber nu poate să funcționeze fără aprobarea prealabilă a Ministerului“310.

„Schisma“ lui I.B. Tito din primăvara anului 1948 are un impact nu numai asupra schimburilor culturale bilaterale româno-iugoslave, ci impune un regim mai strict faţă de artişti, faţă de inaugurarea nedirijată de expoziţii de pictură şi sculptură. Expunerea din 26 mai 1948 a lui Iosif Chişinevschi, ţinută în faţa activului Direcţiei de Propagandă şi Agitaţie, este un nou apel la sporirea vigilenţei partinice şi vizează potenţialele erezii artistico-politice: „nu este aşa de just, din punct de vedere politic, ca fiecare, cum îl taie capul, să organizeze conferinţe, să reediteze broşuri, să facă expoziţii, fără aprobarea prealabilă a conducerii, fără o critică serioasă. […] Dar poate să fie şi un articol bun, o expoziţie bună, dar tot aşa şi greşită. Nu ne ajung propriile greşeli, să mai repetăm alte greşeli, [pe] care nu [le] facem noi?“311. Iosif Chişinevschi îndemna Comisiile de artă subordonate Direcţiei de Propagandă şi Agitaţie „să-şi îndeplinească îndatoririle vechi şi să vegheze şi să îndrumeze întreaga activitate artistică din localitatea resp[ectivă]. [Să vegheze] cum se lucrează. În cadrul secţiunii propagandei şi agitaţiei să ţină legătură cu tovii de la sindicate, de la UTM, din toate org[anizaţiile] de masă. Să controleze materialul, să le ajute. […] În linii mari, tovii se pot orienta după *Flacăra* – mi se pare [că] azi e mai bună sau [că] puţin s-a îmbunătăţit. Desigur, în primul rând, după pagina culturală din *Scânteia*. […] Sau să se ghideze după materialul care se trimite din Bucureşti de la Ministerul Artelor şi Informaţiilor, nu spontan, fiecare ansamblu, fiecare grupă artistică să lucreze de capul său. Să se cultive ştiinţa, să încurajeze un tânăr care are talent; să-l încurajeze, dar să nu lăsăm ca fiecare neisprăvit pictor să facă portretul clasicilor marxişti leninişti sau [al] conducătorilor partidului nostru“312.

Lucrările de artă şi comenzile de stat

Chiar din 1948–1949 se poate vorbi de o avalaşă de consistente comenzi de stat făcute unor artişti profesionişti şi amatori313, care se angajau să realizeze portrete, statui şi busturi ale lui I.V. Stalin, V.I. Lenin314, Gheorghe Gheorghiu-Dej, Ana Pauker ş.a. Uneori, însă, aceste opere vădeau o slabă calitate artistică, alteori erau inacceptabile din punct de vedere ideologic, nerespectând canoanele realismului socialist, unica metodă de creaţie acceptată. Între aceste producţii artistice catalogate drept formaliste s-a numărat şi portretul lui Stalin, realizare a pictorului Al.

Ciucurencu, care a fost distrus împreună cu alte două opere ale sale: Republica şi 30 decembrie. Acestea din urmă au fost expuse la manifestarea grupului „Flacăra“, fiind achiziționate de stat, prin USASZ, dar ulterior au fost apreciate ca necorespunzătoare (într-unul din tablouri se putea distinge şi soclul statuii ecvestre a lui Carol I, între timp demolată, care devenise o prezență incomodă)315.

Orientarea spre temele zise „sociale“, de esență jdanovistă, de creare a unui cult al personalității era aproape inevitabilă, dacă avem în vedere procesul de disoluție a burgheziei, sărăcirea vechilor colecționari de artă care înainte făceau comenzi artiştilor plastici. În aceste condiții, comenzile de stat reprezentau pentru mulți pictori şi sculptori o salvare, iar Partidul Comunist a ştiut să profite de acest aspect pentru a-şi impune cerințele tematice şi ideologice, lucru care se vădeşte şi din convorbirile purtate în sânul guvernului la 20 februarie 1948, când ministrul Ion Pas îşi ruga colegii de cabinet să accepte, în cadrul bugetelor pe care le întocmesc, să prevadă anumite fonduri pentru achiziționarea de opere ale artiştilor care „în aceste momente de tranziție se găsesc într-o foarte grea situație“. Ministrul Artelor prezenta în şedința de guvern şi alte motive pentru care plasticienii trebuie ajutați din punct de vedere material: „Artiştii noştri merg acum pe linia ideologiei actualului regim. Din punct de vedere material ei se află însă în situația cea mai grea. Clientela lor de altădată, pentru care lucrau, nu mai există şi nici nu mai interesează. Era burghezia, pentru al cărei gust lucrau înainte. Deci aceşti oameni, ca să trăiască, trebuie să-şi găsească un alt plasament; şi plasamentul îl constituie instituțiile noastre publice.“316

Ion Pas avea şi sprijinul premierului, însă Petru Groza, prudent, aştepta şi opinia influentului Vasile Luca, abia sosit de câteva luni în guvern: „Aş vrea să aud însă şi cuvântul domnului ministru de Finanțe pe care această problemă îl priveşte. Am constatat la fața locului că, într-adevăr, artiştii noştri lucrează în condițiuni de mare mizerie. Şi atunci rugăm pe domnul ministru de Finanțe ca, principial, să fie de acord cu ajutorarea artiştilor noştri, urmând ca domnia sa să ne dea o soluție practică. Iar în ceea ce priveşte cumpărarea de opere artistice, eu sunt de părere să nu cumpere fiecare minister aşa cum crede şi cum îi convine, ci aceste cumpărături să fie făcute pentru toate departamentele de un organ central.“317 Din răspunsul lui Vasile Luca se poate reconstitui în parte sistemul achizițiilor de stat în domeniul operelor de artă, sistem care funcționase până atunci şi prin intermediari, cu favorizarea centralei sindicale procomuniste USASZ:

„de această chestiune ne-am mai ocupat noi. Am dat chiar o subvenție prin Uniunea Sindicatelor de Artişti, Scriitori şi Ziarişti şi în general vom avea grijă şi de plasarea operelor artiştilor noştri. Sunt însă categoric împotriva sistemului ca fiecare minister să-şi creeze fonduri de subvenții. Grija aceasta trebuie lăsată numai pe seama Ministerului de Finanțe, iar subvențiile vor trebui acordate numai pe baza hotărârii Consiliului de Miniştri. […] Ministerul de Finanțe fiind departamentul la care se vor concentra toate fondurile cu această destinație. Vom prevedea în fiecare buget numai fonduri pentru achiziționări de lucrări artistice“318.

Aşadar, artiştii au fost supuşi dictatului statului-partid prin control şi constrângere, dar şi prin facilități materiale şi protecție socială deosebite în raport cu restul populației319. (Un aspect mai delicat, care avea să iasă la iveală peste câțiva ani, fiind recunoscut în cazul şi de Secția de Propagandă, era regimul fiscal mai sever impus în cazul vânzărilor de lucrări artistice, în special impozitul pe circulația operelor de artă, care a ajuns la un moment dat la 37%320). Înainte de preluarea comunistă a Ministerului Artelor, la începutul anului 1948, conducerea PCR a identificat fondurile necesare deplasării artiştilor plastici şi a scriitorilor în teritoriu pentru documentare şi pentru executarea de producții culturale inspirate din realitățile vieții de şantier, ale muncii din diferite zone, precum Valea Jiului, de exemplu321. La 5 februarie 1948, N. Moraru declara: „Am pus în fața scriitorilor plecarea pe şantiere. Azi s-a întors o parte din tot grupul trimis pe teren – au plecat şapte: cinci scriitori, doi pictori. […] Am avut discuții cu Comisia Interministerială. Am făcut planul să plece echipe mixte de câte 15 oameni, scriitori, compozitori, pictori, sculptori, care să se deplaseze pe câte două-trei luni pe şantiere. Se vor crea acolo condițiuni, în sensul încartiruirii, alimentării etc. Preia asta asupra sa Comisia Interministerială. Pe loc, tovii vor căpăta posibilități. […] [Mulți pictori, pictorițe, desenatori tineri] s-au antrenat, vor să plece în țară. La UTM sunt 11 [artişti] plastici, pregătiți de noi. Trebuiau să plece, acuma s-au dat alte dispoziții: să nu plece. Este vorba de o greşeală organizatorică a UTM-ului.“322 Fenomenul trimiterii plasticienilor pentru documentare în țară va lua amploare din vara lui 1948, iar dificultățile organizatorice se vor atenua odată ce PMR controla toate ministerele.

Astfel, numărul comenzilor şi achizițiilor de stat, al contractelor de creație a crescut considerabil, realitate care reiese şi dintr-un alt discurs al lui Nicolae Moraru, din 2 august 1948, care prezenta bilanțul celor câteva luni de activitate ale echipei comuniste din fruntea Ministerului Artelor şi

Informațiilor: „Direcțiunea [Artelor Plastice] se compune din elemente noi care se pricep mai puțin în munci administrative, dar care prind mai repede problemele, care pun chestiunea partinic. În ce priveşte îndrumarea, ea a funcționat mai pozitiv [*sic!*] decât la Direcțiunea Muzicii. Au fost discutate problemele în lumina Rezoluției Plenarei CC323, cu 100 de [artişti] plastici care au fost trimişi în diferite puncte ale țării, centre industriale, la sate etc. În lumina acestei munci, perspectivele Salonului Oficial sunt pozitive. Ministerul a făcut şi unele contracte de creație pe 6 luni. (Löwendal a plecat în Valea Jiului şi a adus 18 tablouri).“324

Sprijinul material generos era condiționat de acceptarea de către artistul subvenționat a chemării la ordine, adică a „îndrumării“ pe care i-o trasau activiştii propagandişti, cei care desfăşurau aşa-zisa „muncă individuală“ cu fiecare plastician în parte325 şi care îi orientau spre temele considerate semnificative într-un anumit moment al „construirii socialismului“326. Tocmai din acest motiv, atunci când fondurile de stat pentru artă erau aproape epuizate, instructorii Secției de Propagandă socoteau de cuviință să-şi informeze imediat superiorii, aşa cum se observă şi dintr-un material din 30 mai 1952: „Comitetul pentru Artă are în bugetul său, pentru trimestrul III şi IV, pentru achiziții comenzi suma de 100 000 [de lei]. Această sumă nu este suficientă nici pentru achiziționarea lucrărilor mai importante din Expoziția actuală de stat. Comitetul pentru Artă rămâne fără posibilitatea de a face noi comenzi în anul acesta, dacă Ministerul de Finanțe nu-i va acorda suplimentare la buget pentru achiziții.“327 Trebuie spus că încă din decembrie 1948, printr-o Hotărâre a şedinței plenare a CC al PMR asupra stimulării activității ştiințifice, literare şi artistice, se propunea guvernului să prevadă în bugetele anuale ale statului, cu începere din anul bugetar 1949, un Fond de Stat pentru încurajarea creației artistice în domeniul plasticii şi al muzicii328.

Fondul Plastic

În consecință, în anii 1948 şi 1949, pe agenda Direcției de Propagandă şi Agitație şi a Ministerului Artelor şi Informațiilor s-a aflat problema constituirii unui Fond Plastic care să asigure posibilitățile materiale pentru creația artistică329. Prin decretul nr. 349 din 1949 a fost înființat Fondul Plastic, luând locul, pentru artiştii plastici, Casei compozitorilor, pictorilor

şi sculptorilor, înființată în 1940, reprezentând asigurarea socială a membrilor săi. Crearea Fondului a a avut efecte contradictorii: prin orientarea ideologică evidentă, s-a încurajat cu precădere o producție artistică „pe linie“, fără valoare, care să asigure şi nevoia conducerii PMR de materiale pentru pavoazare, comenzile nenumărate pentru portretele şi busturile liderilor comunişti, obiecte de artă decorativă pentru cadouri oficiale sau pentru comerț, decoruri, costume de teatru, care asigurau venituri importante pentru membrii săi; pe de altă parte, înființarea lui a fost de un real folos pentru artişti330, mai ales că, după cum rezultă din unele documente de partid, Comitetul de conducere al Fondului Plastic, în frunte cu M.H. Maxy, a acordat sume generoase unor artişti plastici consacrați, suspectați de „formalism“331.

Într-o informație a Sectorului de Literatură şi Artă din cadrul Secției de Propagandă, datată 21 iulie 1951, cu privire la situația materială a artiştilor se propunea ca Fondul Plastic (FP) să organizeze un magazin închis pentru artişti şi scriitori, căruia să i se asigure o aprovizionare specială cu produse alimentare şi textile332. Potrivit Magdei Cârneci, nu se poate nega efortul regimului comunist de a oferi bugete ridicate pentru cultură, de a asigura fonduri şi mijloace de creație şi odihnă, drepturi de autor ridicate, comenzi de stat periodice, publicitate şi onoruri artiştilor „oficiali“ sau „integrați“ în cadrul noii sale politici culturale333. În primii ani de după 1949, FP s-a confruntat şi cu problema inexistenței în Bucureşti a unui magazin unde să se poată vinde lucrările artiştilor, iar multe dintre demersurile pentru rezolvarea acestei chestiuni au fost ignorate de primărie334.

Dintr-o informație cu privire la activitatea Fondului Plastic din 16 iunie 1952, redactată de Maria Ursu, instructor al Sectorului de Literatură şi Artă din Secția de Propagandă, reieşea că din anul 1950 şi până în luna aprilie 1952 un număr de 426 de artişti au primit împrumuturi în valoare de 12 539 889 de lei vechi, ajutoare de creație de 4 500 000 de lei, cheltuieli de documentare de 450 000 de lei. Pe de o parte, documentul deplângea faptul că din totalul de împrumuturi de 12 539 889 de lei, numai 1 461 000 de lei au fost acordate unor plasticieni mai apropiați de partid (denumiți „artişti valoroşi“): Gheorghe Şaru, Gavril Miklossy, Szönyi Ştefan, Andrei Sobotka, Lazăr Gherman, Lidia Agricola, Eftimie Bârleanu, Tiberiu Kraus, Elly Hette, Nicolae Popa, Iosif Iser. În realitate, doar cel din urmă merita cu prisosință calificativul maxim sugerat de instructor. Pe de altă parte, în informare era criticată tendința celor din fruntea Fondului de a privilegia artişti „formalişti“, chiar dacă mulți aveau statutul de maeştri ai picturii şi

sculpturii româneşti: „În general – consemna instructorul Secției de Propagandă –, conducerea Fondului şi îndeosebi tov. M.H. Maxy au dus o politică dăunătoare prin stimularea elementelor formaliste şi a unor artişti fără valoare. S-au acordat sume mult prea mari unor artişti talentați, dar care n-au depus eforturi pentru a se rupe de formalism, ca Anghel Gheorghe (201 000 de lei vechi), Baba Corneliu (155 000 de lei vechi), Medrea Cornel (190 000), Torasian Sirarpi (160 000), J. Perahim (70 000), Gh. Labin (82 000), Iftode Eugenia (165 000) şi unor formalişti înveterați ca Ada Geo Medrea (165 000), Oscar Han (233 000), Nuți Aconț[335] (65 000), [Rudolf] Schweitzer-Cumpăna (75 000), [Vasile] Vasiliu-Falti (154 000), Eugen Schileru (50 000). Tovarăşul Maxy şi soția sa Mimi Şaraga au împrumutat importanta sumă de 400 000 de lei vechi. Circa 4 000 000 de lei vechi s-au acordat unui număr de 150 de artişti care nu au realizat nimic şi care nu prezintă garanția unor lucrări valabile.“[336]

Însă asprul rechizitoriu împotriva lui M.H. Maxy nu se oprea aici, ci viza problema ajutoarelor, a pensiilor, precum şi sprijinirea neavenită a unor pictori „duşmănoşi“, printre ei şi Lucian Grigorescu, devenit acum aproape indezirabil din cauza creațiilor sale estetizante, în contrast cu discursul angajant ținut în octombrie 1947 la Congresul USASZ: „Tov. H. Maxy a încurajat în mod deosebit elemente duşmănoase, formaliste, ca Lucian Grigorescu, Kovács Zoltán de la Cluj, Henri Catargi. Kovács Zoltán şi Henri Catargi primesc nejustificat ajutoare lunare de câte 500 de lei noi. Din totalul împrumuturilor acordate s-au restituit numai 30%, cu toate că mulți artişti au încasat sume pe baza comenzilor făcute (Baba, Ressu, Lazăr Gherman etc.). Sumele acordate de Fond reprezentând ajutoare şi cheltuileli de documentare nu s-au dat întotdeauna pentru stimularea creației. Astfel, tinerilor artişti formalişti care fac şcoală de recalificare li se acordă nejustificat un ajutor lunar între 300–350 de lei noi. Majoritatea acestor tineri au făcut foarte puține progrese. Un număr de 120 de artişti plastici primesc pensii lunare de 250–750 de lei. Pensiile reprezintă 37% din bugetul Fondului. O bună parte din pensionari au un trecut artistic îndoielnic. La casele de creație şi odihnă de la Sinaia au fost trimişi 224 de artişti merituoşi. În general, însă, casele de la Sinaia au fost folosite mai mult pentru odihnă decât pentru creație. […] Pentru remedierea acestor lipsuri propunem: 1. scoaterea lui M.H. Maxy din funcția de preşedinte şi reorganizarea Comitetului. 2. numirea tov. Gh. Şaru în funcția de preşedinte şi a tov. Iosif Cova ca secretar al Comitetului Fondului Plastic. 3. comitetul Fondului să cheme în fața lui pe acei artişti care au datorii mari

la fond şi care, deşi au încasat sume importante din realizarea comenzilor, nu au restituit împrumuturile. 4. Comitetul Fondului să revizuiască pensiile şi să acorde pensii numai acelora care merită.“337

Înființarea Uniunii Artiştilor Plastici

Întârzierea constituirii unei uniuni de creație a artiştilor plastici338, în comparație cu înființarea mai timpurie a uniunii scriitorilor şi a celei a compozitorilor, reflectă poate căutările şi evaluările mai îndelungate şi contradictorii ale conducerii PMR şi ale Direcției/Secției de Propagandă şi Agitație. Multe indicii sugerau, după 1944–1945, că preferințele factorilor de decizie din PCR se vor îndrepta spre M.H. Maxy. Chiar şi în istoriografia română postdecembristă s-a perpetuat imaginea unui Maxy foarte apropiat de interesele vârfurilor comuniste, fără a se sesiza întotdeauna toate nuanțele – atacurile declanşate împotriva lui, căderea în dizgrație, elemente care, în cele din urmă, i-au compromis ascensiunea spre preşedinția preconizatei uniuni a plasticienilor. Într-o voluminoasă lucrare dedicată vieții artistice zbuciumate din deceniul cinci al secolului XX, Mihai Pelin îl caracterizează pe M.H. Maxy astfel: „avid de autoritate, nu o putea exercita pe aceasta decât acaparând energic pârghiile politice şi administrative ale domeniului. […] M.H. Maxy a fost printre primii, dar nu singurul, care au atacat tradițiile consolidate ale picturii româneşti dinspre extrema stângă“339. Până la urmă, în postul de preşedinte al UAP a ajuns sculptorul Boris Caragea, cel care – potrivit lui Radu Bogdan – şi-ar fi distrus toate operele concepute înainte de 1944, lepădându-se de trecutul său (fusese şi artistul Casei Regale). Această schimbare l-a transformat într-un plastician favorit în ochii regimului şi favorizat340, alături de alți artişti: Constantin Baraschi, Adina Paula Moscu, Dorio Lazăr, Jules Perahim, Dumitru Demu, Ştefan Szönyi (Szönyi István), Ligia Macovei, Gavril Miklossy (Miklóssy Gábor) ş.a.341

Instituția care a precedat Uniunea Artiştilor Plastici (UAP), Sindicatul Artelor Frumoase (SAF), exista încă din 12 martie 1921 şi a fost reînființată de Maxy imediat după 1944. În 1945 număra – după datele celui care se afla în fruntea sa – 700 de membri. Conform criticului şi istoricului de artă Radu Ionescu, desființarea Sindicatului în 1950, prin crearea Uniunii, exprima dorința statului „de a dialoga cu artiştii de pe

poziții de forță“342. Dizolvarea SAF s-a produs practic la 20 octombrie 1950, când a fost convocată o adunare a foştilor membri ai Sindicatului care a adoptat Statutul Artiştilor Plastici. Prin Decretul nr. 226 din 25 decembrie 1950, UAP era recunoscută ca persoană juridică, iar SAF se dizolva şi patrimoniul său trecea la noua Uniune. Boris Caragea a fost ales preşedinte, iar Gheorghe Labin a devenit secretar general343. După modelul celorlalte uniuni, şi UAP şi-a format Comisii de îndrumare (numite de către unii plasticieni şi critici de artă şi Comisii de „reeducare“). Artiştii erau obligați să-şi prezinte aici proiecte şi lucrări în curs de finisare „pentru îmbunătățire“, iar de multe ori comisiile vânau elementele – reale sau imaginare – impresioniste, formaliste, precum şi alte păcate344.

Astfel, înființarea UAP a întărit controlul comunist asupra vieții artistice, inclusiv prin intensificarea dezbaterilor ideologice desfăşurate în filialele şi cenaclurile uniunii345. Instructorii SPA au devenit sensibili la una din problemele UAP – lipsa unui sediu potrivit („Uniunea îşi duce activitatea în două camere şi un hol, în condiții aproape imposibile“) – fiind conştienți că în acest caz „nu se pot organiza consfătuiri [ideologice] cu artiştii, nu se pot face discuții în jurul lucrărilor artiştilor etc.“346 UAP avea şi alte sarcini: pregătirea organizării de expoziții şi bazare, mai ales în oraşele unde existau filiale sau o mişcare artistică mai dezvoltată; stabilirea – împreună cu organele de partid – a temelor artistice347; organizarea de şedințe cu comisiile de îndrumare pentru a analiza activitatea lor; organizarea de colective de artişti care să se deplaseze în teren în vederea executării de lucrări pentru Expoziția de Stat; mobilizarea artiştilor pentru cursurile de estetică marxist-leninistă; organizarea de deplasări de creație în diferite oraşe şi regiuni. Între atribuțiile primite de conducerea (Comitetul) UAP era şi aceea de a-i controla pe plasticieni, fiind la rândul ei supusă verificării şi controlului Secției de Propagandă şi Agitație care evalua periodic „îmbunătățirea muncii“. Chiar pictori mari (Theodor Pallady, H.H. Catargi) erau umiliți de comisiile din subordinea comitetului şi trimişi să învețe să picteze în spirit realist-socialist într-un atelier special348. Cel puțin o dată pe an era convocată la Sectorul de Literatură şi Artă o consfătuire cu conducerea Ministerului Artelor/Comitetului pentru Artă şi cu comitetul din fruntea UAP pentru a analiza situația pregătirii Expoziției Anuale de Stat349.

UAP a fost şi o curea de transmisie a partidului şi a SPA prin care s-au impus teme artistice ideologizate până la extrem: fruntaşi în producție, aspecte de pe marile şantiere naționale, aspecte din gospodăriile agricole de

colective şi de stat, peisaje ale țării, dar fără derive „formaliste“, prietenia între popoare (cu precădere cea dintre poporul român şi cel rus), imagini din viața tineretului comunist, a ostaşilor, 30 de ani de la înființarea partidului etc. Ori de câte ori spiritul de partid nu se vădea suficient în rândurile artiştilor şi ale organizației lor profesionale, aparatul de propagandă recurgea la demascări, înscenări, atacuri vehemente publicate în presa de partid şi în revistele culturale, în care erau reamintite „sarcinile“ adevărate ale plasticienilor şi erau reiterate elementele asupra cărora trebuie să se centreze creația lor. Prin astfel de practici şi în România se îndeplinesc condițiile pentru existența *culturii totalitare*, aşa cum sunt ele teoretizate de Igor Golomstock: rolul primordial al ideologiei, organizarea întregii vieți artistice prin intermediul uniunilor de creație instituite pentru a controla şi îndruma celelalte componente ale maşinăriei culturii, o luptă pe viață şi pe moarte împotriva tuturor tendințelor ce diferă de cea oficială350. Controlul (expozițiilor, atelierelor, locurilor unde altădată artiştii pictau nestingheriți) a atins paroxismul şi nu este de mirare că Theodor Pallady a fost ridicat pentru câteva ore de organele de miliție, deoarece picta fără autorizație în parcul Cişmigiu351.

Secția de Propagandă, prin Sectorul de Artă, controla munca UAP şi a filialelor sale fie direct, fie indirect apelând la informațiile primite de la Comitetele Regionale ale PMR. O astfel de descindere la filiala UAP din Târgu-Mureş este consemnată de un document din 8 aprilie 1952 privitor la activitatea organelor locale de partid în problemele literarii şi artei: „munca filialei Uniunii Artiştilor Plastici – se spunea în informație – a fost mai îndeaproape controlată de Comitetul regional. Artiştii plastici (în număr de 30) discută periodic asupra lucrărilor lor şi prelucrează diferite materiale sovietice. În prezent artiştii plastici se pregătesc intens în vederea Expoziției Anuale de Stat. [István] Barabás a terminat tabloul *Seceriş la colhoz* şi lucrează la un tablou reprezentând delegația de țărani muncitori români în Piața Roşie din Moscova. Tabloul va fi terminat până la sfârşitul lunii aprilie. Iszák Márton şi Csorvassy lucrează la statuia tovarăşului Stalin. Ei au făcut câteva machete, care cred că sunt destul de slabe, şi aşteaptă să fie vizitați de tovarăşi de la Comitetul pentru Artă pentru a le definitiva. Iszák Márton a terminat pentru Expoziție o sculptură izbutită reprezentând un bătrân care învață carte, o pionieră care cântă la flaut şi bustul stahanovistului Simeria Gheorghe. Csorvassy lucrează la o compoziție în ghips reprezentând doi muncitori aruncând armament în mare, o altă compoziție reprezentând un grup de ostaşi coreeni şi un bust

mare reprezentând pe tovarăşa Ana [Pauker]. Cred că primele două lucrări sunt mai izbutite. Pictorul [András] Bordi şi-a întrerupt activitatea fiind bolnav de mai multe luni (cancer stomacal). El are neterminat un tablou mare reprezentând primirea unei maşini sovietice de către muncitorii unei întreprinderi din Târgu-Mureş. Kulcsar Bela a terminat bustul tovarăşului Gheorghiu-Dej. Cred că lucrarea este slabă. Orientarea generală a plasticienilor din Târgu-Mureş, ca şi a elevilor de la Şcoala Medie de Artă, în rândul cărora se găsesc multe elemente foarte talentate, este sănătoasă, marea majoritate a plasticilor creează lucrări realiste“352. Peste câteva luni, în contextul demascării „devierii de dreapta“, nu mai era atât de presant pentru sculptorul Csorvassy să termine bustul Anei Pauker; ba chiar a continua lucrul echivala cu o sfidare, cu un delict.

Critica de artă

N-a scăpat de balastul ideologic nici secția de critică a UAP. Linia oficială a partidului presupunea atât înfierarea de către cronica plastică a modalităților minore, ale intimismului, considerate forme subiective, a absconsului şi a exhibiționismului, a aşa-zisei arte salonarde, cât şi pledoaria pentru marile teme, marile subiecte şi motive plastice demne de o artă partinică. Acest discurs a fost însuşit şi de istoricii de artă, siliți să militeze pentru introducerea „partinității“ în artele plastice, ca singură modalitate de a fi obiectiv, de a reda adevărul vieții353, o sintagmă pervertită de ideologia oficială. Primele aspecte ale limbii de lemn în domeniul orientării şi criticii plastice apar înainte de constituirea UAP, încă din 1948354. La 5 februarie 1948, Nicolae Moraru remarca în fața conducerii Secției Centrale de Educație Politică faptul că: „Critici plastici de fapt nu există, în orice caz, [critica] e foarte slabă. [Criticii] sau cad în extaz față de înfăptuiri sau înşiră nişte lucruri care nu au nici o legătură. Criticii noştri sunt foarte slabi şi foarte puțin pregătiți. Pe linia îndrumării am organizat dezbateri în legătură cu broşura lui Kemenov. Am încercat să orientăm expozițiile, mai ales aceasta care vine: 6 martie, şi trebuie să spun că în genere din dezbaterile noastre, din aprecierile muncii critice, am scăpat un lucru. Plastica a fost prezentă în ultimii ani pe afişe, coperte, ca decor, unde s-au realizat destule lucruri interesante şi valoroase. Chiar noi am uitat acest lucru. […] Problema criticii se pune cu toată ascuțimea.

Trebuie creați critici. Aici trebuiesc îndrumați oameni tineri, încurajați. Radu Bogdan are o gândire mai bună, vrea să facă critică. Studiază, învață. Trebuie văzut la «Scânteia» un tov care să se ocupe [de critica plastică, n.n.]“355.

Nici peste câteva luni, cu prilejul unei alte şedinţe a aparatului de propagandă, la 2 august 1948, cu secretarii generali ai Ministerului Artelor şi Informațiilor, Nicolae Moraru nu părea că l-a identificat pe cronicarul plastic ideal, care să devină unul oficial: „Critica în domeniul plasticii, care nu a reuşit să devie o critică adâncă, competentă, este o problemă foarte serioasă“356. Chiar speranțele puse în criticul de artă Radu Bogdan s-au mai diminuat, mai ales după o întâlnire a artiştilor şi criticilor plastici cu conducerea Direcției de Propagandă în vara anului 1949, când cronicarul şi istoricul de artă şi-a mărturisit starea de confuzie, stârnind stupoare în rândurile audienței357.

Condițiile materiale ale artiştilor

Dar, pentru alți plasticieni, a fi un artist/critic oficial, un artist de stat, era o tentație irezistibilă nu numai ca trambulină pentru parvenire, ascensiune profesională, ci mai ales din cauza situației materiale, lucru speculat de maşinăria de propagandă care întocmea periodic referate privind condițiile materiale şi de muncă ale artiştilor plastici. Într-un astfel de material din 30 mai 1952 se consemna faptul că situația unui număr important de artişti este foarte grea în lipsa unui sprijin corespunzător pentru creație şi în lipsa unor camere strict necesare pentru locuit. Probabil ținând cont şi de loialitatea față de partid şi de tematica „pe linie“ abordată de plasticieni, documentul făcea şi unele recomandări într-un şir de priorități care îi lasă la urmă pe Alexandru Ciucurencu şi Corneliu Baba: „Din numărul de aproape 300 de artişti care sunt în această situație credem că trebuie rezolvată imediat problema locuințelor şi atelierelor pentru următorii: Szönyi Ştefan, autorul tabloului I.V. Stalin – marele constructor al comunismului, locuieşte cu soția şi copilul de trei ani în acelaşi apartament cu un tovarăş bolnav de tuberculoză, iar atelierul este la o distanță foarte mare de locuință. Demu Dumitru, autorul monumentului I.V. Stalin din Bucureşti, lucrează într-o fostă prăvălie din Str. Sfântul Ion Nou, cu totul necorespunzătoare pentru creație. Haiduc Aurel, autorul

tabloului Înființarea diviziei «Tudor Vladimirescu», locuieşte într-o casă fără lumină şi foarte umedă. Adina Paula Moscu, autoarea tabloului Semnarea tratatului de prietenie şi asistență mutuală româno-sovietic, locuieşte într-un apartament cu încă două familii şi nu are atelier. Hette Elly, sculptoriță profesoară la Institutul de Arte Plastice, autoarea proiectului de monument Suvorov, are un singur pat la o cunoştință, unde poate veni numai seara să doarmă. Din cauza aceasta nu şi-a putut aduce familia de la Iaşi, fiind nevoită să stea despărțită de soțul ei de un an şi jumătate. Nu are nici un atelier. Taru Eugen, unul din cei mai talentați caricaturişti, autorul a nenumărate caricaturi şi a ilustrațiilor la volumul Momente şi schițe de I.L. Caragiale, lucrează în condiții foarte proaste. Nu are atelier. Rick Auerbach, un foarte bun caricaturist, locuieşte într-o cameră întunecoasă împreună cu soția sa. În aceeaşi cameră trebuie să şi creeze din lipsa unui atelier. Corina Lecca, autoarea tablourilor Portret I.V. Stalin, Al. Moghioroş, şi a lucrării Probă de oțel la uzinele Reşița, locuieşte într-o cameră foarte mică, unde şi creează din lipsa unui atelier. Zăinescu Ecaterina, autoarea lucrărilor Ostaşi citind ziarul în colectiv în armată şi Veteranul Mihai Bușureanu explicând atacul de la Smârdan, are locuință necorespunzătoare. Sobotka Andrei, autorul sculpturii Stalin e la paz, lucrează într-un atelier necorespunzător. I. Marşic, director adjunct al Institutului de Artă Plastică „N. Grigorescu“, locuieşte cu soția şi copilul într-o cameră a unui sediu UTM în condiții imposibile. Din cauza aceasta nu poate crea. Popa Eugen locuieşte într-o cameră cu familia compusă din patru persoane. În aceeaşi cameră creează. Ostap Andrei, sculptor tânăr, foarte talentat, locuieşte într-o cameră de 2/2 la mansardă. Nu are atelier. Popescu Justina, autoarea tabloului La Uzinele 23 august se formează noi cadre şi a unor portrete bine realizate, locuieşte cu familia în număr de cinci persoane în două camere mici. Într-una din camere creează din lipsa unui atelier. […] Artiştii Ciucurencu Alex., Baba Corneliu, Lelia Zuaf, Ionescu T.N., [Vasile Ionescu-] Varo şi [Aurel?] Dincă […] nu au locuințe corespunzătoare şi nici ateliere de creație.“358 Mai trebuie precizat că avalanşa de legi îndreptate împotriva regimului proprietății imobiliare, mai ales după 1950, i-a lovit şi pe mulți artişti, neținându-se cont de nevoia lor de a crea într-un atelier care să fie separat de propria locuință; astfel, în noua lege a chiriilor nu era prevăzută şi o cameră în plus pentru artiştii plastici.

Referatul din 30 mai 1952 relua şi alte probleme cu care se confruntau artiştii, inclusiv chestiunea unui magazin de vânzări, precum şi fiscalitatea

excesivă: „În Bucureşti nu există nici un magazin unde să se poată vinde lucrările artiştilor. Din această cauză, marea majoritate a artiştilor nu au posibilitatea să-şi plaseze picturile sau sculpturile. Deşi Uniunea Artiştilor Plastici şi Fondul Plastic au făcut nenumărate propuneri Sfatului Popular al capitalei, nu s-a rezolvat până acum această cerinţă îndreptăţită. Artiştii plastici plătesc de la 2–35% impozit de creaţie şi 37% impozit pe circulaţie. În timp ce scriitorii şi compozitorii plătesc impozitul de la 2–35% pentru creaţia propriu-zisă, pictorii şi sculptorii plătesc acest impozit şi pentru materialele ajutătoare creaţiei (fier, ghips, lemn, pânză, culori etc.). De asemeni, din cauza impozitului de 37% pe circulaţie, care scumpeşte mult preţul de vânzare, oamenii muncii nu-şi pot permite să cumpere asemenea obiecte de artă. Problema drepturilor de autor pentru sculptori şi pictori se discută de un an şi jumătate la Comitetul pentru Artă, fără să se ia vreo hotărâre concretă. Din această cauză sunt nemulţumiri în rândurile artiştilor, aceştia neputând să-şi încaseze drepturile. De exemplu, lucrarea *Întâlnirea* a tov. Boris Caragea s-a turnat de patru ori, el neprimind nici un drept de autor. O situaţie grea au artiştii în ceea ce priveşte aprovizionarea. Nu există o cooperativă care să uşureze aprovizionarea artiştilor fruntaşi cu alimente şi îmbrăcăminte.“359

Într-un referat, de astă dată al Secţiei de Propagandă, vizat probabil de Leonte Răutu, cu privire la condiţiile de creaţie şi de trai ale oamenilor de literatură şi artă, datat 9 iulie 1952, care se întemeia pe referatul Sectorului din 30 mai 1952 se făceau următoarele precizări: „Semnalăm că în URSS impozitele asupra dreptului de autor sunt cu mult mai mici decât la noi. De exemplu, după 5 000 de lei drept de autor la noi se plăteşte 339 de lei, pe când după sistemul sovietic ar trebui plătit numai 75 de lei impozit.“ Se mai constata faptul că fondurile de achiziţii pentru lucrări de artă ale Comitetului pentru Artă s-au terminat şi că nici „alte instituţii de stat sau organizaţii de masă nu pot, de asemenea, achiziţiona opere de artă, deoarece n-au prevăzut în planul lor de casă numerarul pentru plata acestor lucrări. Chiar în cazul când instituţiile au prevăzut în planul lor numerar necesar pentru achiziţionarea de lucrări de artă plastică, Banca de Stat, referindu-se la Hotărârea Consiliului de Miniştri nr. 1089, face greutăţi, considerându-i pe artişti drept «sector particular». Propunem elaborarea unei hotărâri a CC [al PMR, *n.n.*] şi a Consiliului de Miniştri *care socotim că nu trebuie publicată în presă* [*s.n.*] care să cuprindă următoarele: 1. Sfatul Popular Bucureşti şi Sfaturile Populare din celelalte oraşe […] să fie obligate ca în termen de trei luni de la apariţia Hotărârii să asigure locuinţe

şi ateliere corespunzătoare pentru scriitorii şi artiştii recomandaţi de către comitetele regionale de partid şi Secţia de Propagandă şi Agitaţie a CC. 2. bugetul Comitetului pentru Artă să fie suplimentat cu 1 250 000 de lei pentru achiziţionarea de lucrări muzicale, dramatice şi de artă plastică. 3. Impozitul asupra dreptului de autor să fie redus conform sistemului sovietic şi anume:

Dreptul de autor — impozit
Până la 5000 de lei — 1,5%
5000–6700 de lei — 75 lei + 5,5% din suma ce depăşeşte 4500 lei […]

Impozitul asupra dreptului de autor al artiştilor plastici să se aplice asupra sumei încasate pentru lucrarea respectivă, scăzându-se valoarea materialului folosit pentru executarea lucrării la care nu se poate percepe impozit de drept de autor. Impozitul pe circulaţie la lucrările de artă plastică să fie redus de la 37% la 10%. Să se prevadă în planurile de casă ale organizaţiilor de masă (pentru sedii, case de odihnă, cluburi şi colţuri roşii etc.), ale Sfaturilor populare şi ale unor instituţii de stat (pentru gări, case de odihnă, parcuri, aşezăminte sportive, holurile cinematografelor şi teatrelor etc.) numerarul necesar pentru achiziţionarea lucrărilor de artă plastică. […] Operele de artă plastică să nu fie considerate de Banca de Stat drept «sector particular». Fondul Plastic să fie autorizat ca pe baza unui plan de casă trimestrial să plătească în numerar drepturile de autor pe care diferite întreprinderi şi instituţii le-au achitat Fondului prin cont-virament. Ministerul Comerţului Interior în colaborare cu comitetele Fondurilor de creaţie şi Sfaturile Populare să ia măsuri pentru înfiinţarea în Bucureşti, Cluj, Iaşi şi Timişoara a unor magazine speciale (închise) pentru artişti şi scriitori“360.

Distrugerea şi degradarea unor lucrări de artă

Grija pentru artiştii conformişti contrastează flagrant cu încrâncenarea cu care autorităţile comuniste au prigonit arta monumentală a „vechiului regim“, mai ales monumentele de for public înfăţişând demnitari burghezi, regi, precum şi lucrările de artă care decorau reşedinţele aristocratice,

conacele, castelele etc. Primul val al demolărilor de monumente a început în 1948, fiind demontate fără autorizația Ministerului Artelor cele trei monumente concepute de sculptorul Ivan Meštrović: statuia ecvestră a lui Carol I din Piața Palatului Regal, statuia lui Ion I. C. Brătianu şi grupul monumental al lui Ferdinand din Şos. Kisseleff[361]. Au urmat statuile lui Barbu Catargiu, cea a primarului Pache Protopopescu, Grota din Parcul Libertății cu dispersarea statuilor lui Dimitrie Paciurea, Frederic Storck şi Filip Marin, în unele cazuri apelându-se la tancuri şi tractoare[362].

Potrivit istoricului Ioan Opriş, autorul unei monografii dedicate Comisiei Monumentelor Istorice, după 1945 opera de protecție a monumentelor a devenit tot mai dificilă, legile vechi privind protecția patrimoniului cultural au fost considerate perimate, de unde şi nevoia ca specialiştii să se adapteze la normele şi valorile noului regim, astfel încât lucrările de artă cu valoare istorică să fie salvate[363]. Comisiunea Monumentelor Istorice a fost desființată în 1948 (la sfârşitul lui 1947, preşedintele ei, Alexandru Lapedatu fusese arestat), locul ei fiind luat la 15 martie 1951 de Comisia ştiințifică a muzeelor, monumentelor istorice şi artistice, pe lângă Academia Republicii Populare Române, organ având şi rol de tutelă ideologică[364].

Mai multe palate, castele, reşedințe nobiliare cu însemnate colecții de tablouri, antichități, argintărie, numismatică etc. au căzut pradă furiei orchestrate de vârfurile comuniste împotriva rămăşițelor regimului „burghezo-moşieresc“; spre exemplu, Palatul Ştirbey de la Buftea, naționalizat în martie 1949, a fost devastat până în 1952, răstimp în care tablourile au fost furate (printre acestea şi *Evreul cu gâsca* de Nicolae Grigorescu)[365]. Noile instanțe cultural-ideologice nu priveau cu ochi buni faptul că unele oraşe mai mari nu au muzee, „în timp ce localități de mult mai puțină importanță, care s-au bucurat de privilegiul vreunui boier mai înstărit care le exploata, ascund câte o colecție rară de artă populară, de care nu poate profita şi pe care nu o poate vedea aproape nimeni“[366]. Uneori, bronzul, marmura etc. care formau compoziția operelor de artă demolate erau folosite la construirea de monumente consacrate „eroilor“ comunişti, după cum se poate deduce dintr-o Adresă a Federației Naționale a Foştilor Deținuți şi Internați Politici Antifascişti către CC al PMR, o notă informativă din 23 noiembrie 1949: „În vederea ridicării unui Mausoleu la Bucureşti şi a unui monument la Doftana, în amintirea eroilor clasei muncitoare, am demontat marmura monumentului fostului rege Ferdinand de pe Şoseaua Kiseleff. Rugăm să se dea dispozițiuni tovarăşului

Mezincescu, ministrul Artelor, ca având colaborarea noastră să organizeze un concurs de machete cu participarea largă a celor mai buni arhitecți şi artişti sculptori. Cu această ocazie ținem să reamintim că CC al PMR a propus, la 6 august a. c., ridicarea unui monument la Lupeni. Propunem ca de rezolvarea acestei probleme să se ocupe Ministerul Artelor, având tot concursul nostru.“367

Noile muzee

La puțin timp, printr-o Hotărâre a CC al PMR, s-a decis comemorarea victimelor de la închisoarea Doftana la 10 noiembrie 1949, dată la care urma să se inaugureze şi noul muzeu consacrat deținuților comunişti. (Alexandru Drăghici era desemnat ca reprezentant al Federației Naționale a Foştilor Deținuți şi Internați Politici Antifascişti368). O altă Hotărâre, de astă dată a Biroului Politic, privitoare la sărbătorirea a 70 de ani de la naşterea lui I.V. Stalin (21 decembrie 1949), preconiza organizarea unei expoziții consacrate vieții lui Stalin la Muzeul Româno-Rus, instituție muzeală nou-apărută şi condusă de Scarlat Callimachi369, „prințul roşu“. Aici se prevedea şi inaugurarea unei săli speciale: I. V. Stalin, eliberatorul şi prietenul poporului nostru370.

Ideea constituirii unui Muzeu Național de Artă371 a fost discutată încă de la începutul anului 1948 de mai multe personalități politice şi culturale provenind din diverse instituții. Aceste variate propuneri aveau şi câteva puncte comune, ca, de pildă: alcătuirea colecțiilor viitorului Muzeu să se facă în principal prin preluarea lucrărilor de artă din fostele reşedințe regale372. Ministrul social-democrat al Artelor Ion Pas avea un plan de preluare în două etape: colecția regală plus colecțiile donate statului în anii 1947–1948 să fie adăpostite într-o clădire cu statut de muzeu provizoriu, imobil solicitat în februarie 1948 Ministerului de Interne, Comisiei de Rechiziții (se considera că Muzeul de Artă Populară şi Pinacoteca nu sunt destul de încăpătoare pentru adăpostirea lucrărilor donate)373; apoi, imediat ce fostul Palat Regal (redenumit Palatul Republicii) din Calea Victoriei va fi refăcut, să fie transformat într-un mare Muzeu, unde – potrivit lui Ion Pas – „ar putea fi concentrate toate colecțiile de artă care sunt acum dispersate în diferite părți ale capitalei“374.

Ideea sacrificării muzeelor cu colecții mai restrânse şi a unor colecții

se regăseşte şi în planurile lui Nicolae Moraru care anunța la începutul lunii august 1948 că „în ce priveşte muzeele, noi suntem de părere ca să avem mai puține, dar bine organizate“375. Factorul politic a decis formarea unei Comisii pentru reorganizarea muzeelor din țară, alcătuită din Lucian Grigorescu, director al Direcției Arte Plastice din Ministeul Artelor, M.T. Vlad, adjunct la aceeaşi Direcție, Radu Bogdan, inspector în Minister şi critic, George Oprescu, preşedinte al Consiliului Muzeelor, Iosif Iser, Jean Al. Steriadi, Jules Perahim, K.H. Zambaccian, colecționar şi director de muzeu, Teodora Voinescu, specialist muzeograf, Mac Constantinescu, sculptor, specialist în decor şi stil, arh. Haber, Magda Iacob, secretară376.

În anul 1949, această Comisie – care a ținut cont probabil şi de o serie de „sugestii“ venite dinspre instanțele politice – a elaborat un raport ce conținea şi o serie de constatări, recomandări, propuneri. Personalitățile artistice şi ştiințifice din Comisie au acceptat să semneze un raport care acorda un credit nejustificat opiniilor estetice ale unor diletanți (muncitorii sindicalişti aderenți probabil la Confederația Generală a Muncii) care vizitaseră câteva muzee: „majoritatea muzeelor din Bucureşti – se susținea în document – prezintă aceleaşi categorii de obiecte, dispuse după criterii arbitrare, împiedicând pe vizitator să-şi facă o idee exactă despre un artist, despre o epocă sau despre anumite şcoli şi curente artistice, *lucru constatat şi cu ocazia vizitelor întreprinse de muncitorii sindicalişti* [*s.n.*]“377. Referindu-se la lucrările unor însemnați pictori precum Ion Andreescu, Nicolae Grigorescu, Ştefan Luchian, raportul aprecia că: „Operele din perioadele lor de creație cele mai semnificative nu sunt reunite laolaltă, evoluția acestor pictori nu poate fi urmărită ştiințific. Această stare de anarhie generală constituie un rezultat direct al spiritului estetizant, strict individualist, care s-a manifestat în afara intereselor generale ale poporului, în afara unei dorinți efective de a-l instrui. Dacă, conform teoriei marxiste, arta este o formă a conştiinței sociale, care reflectă existența socială, este o suprastructură ideologică, care are la rândul ei o influență activă asupra bazei materiale; dacă arta este o formă specifică de cunoaştere a lumii exterioare şi unul din mijloacele de transformare a acestei lumi (Sobolev), atunci muzeele noastre trebuie organizate pe asemnea baze încât să corespundă acestei realități îndeplinindu-şi menirea de factor pozitiv în opera de îndrumare ştiințifică şi de ridicare a nivelului cultural şi ideologic al maselor muncitoare, al studenților şi al artiştilor“378.

Raportul Comisiei pentru reorganizarea muzeelor stabilea că muzeele capitalei vor trebui să renunțe la o parte din materialul pe care îl posedă,

destinându-l în raport cu calitatea, specificul şi semnificaţia centrelor regionale mai de seamă sau capitalelor de provincie, „contribuind astfel la înzestrarea şi culturalizarea lor. Totodată, aceste centre vor oferi acele obiecte de muzeu a căror valoare şi importanţă reclamă cu necesitate prezenţa lor în capitala ţării (cazul Muzeului Bruckenthal)“. Raportul mai propunea înfiinţarea mai multor muzee, între care: un muzeu de artă universală, în Palatul Republicii (obiectele urmau să fie selectate din colecţiile fostei Case Regale, din cele ale muzeelor din capitală şi din ţară, precum şi din colecţiile particulare sub formă de împrumut; un Muzeu de artă naţională în locul Muzeului de la Şosea.

Până la urmă, în 1950, s-a înfiinţat un singur muzeu, Muzeul de Artă al RPR (în Palatul Regal), care a preluat colecţia regală şi alte colecţii: fosta Pinacotecă a statului şi cea a municipiului, fostele muzee Toma Stelian şi Kalinderu, precum şi unele tablouri de la Muzeele Anastase Simu şi Brukenthal plus alte achiziţii. În mai 1950 s-a deschis Galeria naţională, iar în vara lui 1951 Galeria universală; din 1952 a început să funcţioneze şi un atelier pentru restaurarea operelor de artă[379]. Referindu-se la momentul iunie 1951, criticul Radu Ionescu notează: „artiştii au avut un moment de bucurie: la 9 august 1951 se deschidea pentru public […] Galeria de Artă Universală. Artiştii vârstnici vizitau muzeul cu nostalgia călătoriilor în Franţa sau Italia, iar tinerii cu bucuria descoperirii unei lumi pe care nu o cunoscuseră, însă esenţială pentru formarea lor[380]. Spusele lui Radu Ionescu au sens dacă ne gândim că cei tineri erau asaltaţi doar de creaţia de factură realist-socialistă. Muzee de artă au fost organizate şi în multe alte oraşe din ţară: Ploieşti, Craiova, Galaţi, Brăila, Iaşi, Braşov, Cluj, Timişoara, Sibiu etc., însă în paralel, de fapt, cu distrugerea unor anterioare colecţii private şi muzee locale[381].

*

Istoriografia referitoare la arta plastică românească i-a recuperat, mai ales la sfârşitul anilor 1950 şi la începutul anilor 1960, pe marii pictori interbelici Theodor Pallady, Gheorghe Petraşcu, Nicolae Dărăscu, Nicolae Tonitza, Jean Al. Steriadi, Camil Ressu, dar era silită de cenzură să deplângă faptul că ei au trăit şi au creat în izolare, că nu au avut o ideologie comună şi o organizare similară celei reprezentate de UAP[382]. Totuşi, într-un text altminteri conformist, academicianul George Oprescu strecura un

adevăr dureros, incomod pentru propaganda de esență jdanovistă a regimului: „un Grigorescu, un Andreescu, un Luchian s-au ridicat la înălțimi pe care nici unul dintre artiştii de azi nu le-au întrecut, chiar dacă uneori le-au atins şi ei“383. De fapt, aşa cum susține Radu Bogdan, „aproape nimic din ce s-a creat bun în perioada realismului socialist – şi s-au creat destule opere valoroase – nu poate fi socotit ca fiind cu adevărat expresia lui. […] A fost rolul Secției de Agitație şi Propagandă a partidului, al întregului lui aparat şi al consilierului sovietic de resort, în frunte cu Iosif Chişinevschi, Leonte Răutu, Ofelia Manole, Evgheni Kondratievici Kovalenko, având în subordine zeloşi ca Nicolae Moraru şi M.T. Vlad, să introducă realismul socialist la noi, veghind la aplicarea strictă a ideologiei comuniste şi la «traducerea în viață a liniei» trasate în consecință“. Nu arta a fost principala victimă, căci şi-a revenit după un deceniu, după 1958, ci conştiința artiştilor şi criticilor – conchide cu îndreptățire Radu Bogdan384.

Note

274. Radu Bogdan, „Un martor al realismului socialist“ (XV), în *Dilema*, anul III, nr. 128, 23–29 iunie 1995.

275. Magda Cârneci, *Artele plastice în România. 1945–1989*, Editura Meridiane, Bucureşti, 2000, p. 14.

276. *Ibidem*, p. 15. Pentru mai multe amănunte, v. Erwin Kessler (ed.), Ruxandra Dreptu, Gheorghe Vida, Mariana Vida, Ioana Vlasiu, *Culorile Avangardei. Arta în România. 1910–1950*, Institutul Cultural Român – Muzeul Național Brukenthal, [Bucureşti], 2007.

277. *Monitorul oficial*, partea I–B, anul CXIV, nr. 55, miercuri, 6 martie 1945, p. 2 017.

278. Magda Cârneci, *op. cit.*, p. 25 şi p. 201, n. 42.

279. *Monitorul oficial*, partea I–A, anul CXIII, nr. 173, joi, 2 august 1945, p. 6683.

280. V. *Artele plastice în Romînia după 23 august 1944*, volum publicat sub îngrijirea acad. George Oprescu, autori: Mircea Popescu, Eugen Schileru, Radu Bogdan, Ion Frunzetti, Remus Niculescu, Editura Academiei RPR, Bucureşti, 1959.

281. V. subcapitolele „Plutoanele de propagandă“ din lucrarea lui Mihai Pelin, *Deceniul prăbuşirilor (1940–1950). Viețile pictorilor, sculptorilor şi arhitecților români între legionari şi stalinişti*, Editura Compania, Bucureşti, 2005, pp. 101 şi urm.

282. De la Odessa s-au ridicat obiectele socotite că ar aparține teritoriului României; Ioan Opriş, *Monumentele istorice din România (1850–1950)*, Editura Vremea, Bucureşti, 2001, p. 114.

283. George Tomaziu, *Jurnalul unui figurant, 1939–1964*, traducere de Mariana şi Gabriel Mardare, prefață şi postfață de Gabriel Mardare, Editura Univers, Bucureşti, 1995, pp. 6–7.

284. Radu Bogdan, „Un martor al realismului socialist“, în *Dilema*, anul III, nr. 113,

10–16 martie 1995.

285. Mircea Popescu, Ion Frunzetti, „Sculptura“, în *Artele plastice în România după 23 august 1944*, volum publicat sub îngrijirea acad. George Oprescu, Editura Academiei RPR, Bucureşti, 1959, p. 78.

286. În 1949 existau în Bucureşti şase colecţii particulare declarate de utilitate publică; ANIC, fond CC al PCR – Secţia de Propagandă şi Agitaţie, dosar nr. 32/1949, f. 1.

287. *Monitorul oficial*, partea I–B, anul CXVI, nr. 12, joi, 15 ianuarie 1948, p. 354. Ulterior, în anul 1951, această colecţie a fost donată Sfatului Popular al capitalei şi a devenit Muzeul de Artă Frederic Storck-Cecilia Cuţescu-Storck; Marin Mihalache, *Muzeele din Bucureşti*, Editura Meridiane, Bucureşti, 1960, p. 141.

288. *Monitorul oficial*, partea I–B, anul CXVI, nr. 16, marţi, 20 ianuarie 1948, p. 475.

289. *Ibidem*, partea I–B, anul CXVI, nr. 38, luni, 16 februarie 1948, pp. 1328–1329.

290. ANIC, fond Preşedinţia Consiliului de Miniştri – Stenograme (1944–1959), dosar nr. 2/1948, f. 51.

291. *Ibidem*, f. 52. Ulterior, după un deceniu, în Bucureşti a fost deschis un Muzeu „Cornel Medrea“, v. George Oprescu, *C. Medrea*, Editura de Stat pentru Literatură şi Artă, Bucureşti, 1964, p. 14.

292. Alexandru Buican, *Brâncuşi. O biografie*, Editura Artemis, Bucureşti, 2006, p. 503.

293. Barbu Brezianu, *Brâncuşi în România*, Editura All, Bucureşti, 1998, p. 12; v. comentariile şi nuanţele lui Pavel Ţugui, *Dosarul Brâncuşi*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 2001, pp. 36 şi urm.

294. Magda Cârneci, *op. cit.*, p. 30.

295. *Scânteia*, seria III, anul XVI, nr. 954, marţi, 21 octombrie 1947, p. 5.

296. Radu Bogdan, „Un martor al realismului socialist“ (IV), în *Dilema*, anul III, nr. 116, 31 martie–6 aprilie 1995; pentru integrarea lui Lucian Grigorescu în Academie, v. şi Dan Berindei, *Istoria Academiei Române (1866–2006). 140 de ani de existenţă*, Editura Academiei, Bucureşti, 2006, p. 325.

297. ANIC, fond CC al PCR – Secţia de Propagandă şi Agitaţie, dosar nr. 9/1948, f. 9. Într-o altă intervenţie, N. Moraru avea să califice Direcţia Artelor Plastice drept „un mare putregai, un cuib de afacerism, deturnare de fonduri, carierism, căpătuială“; *ibidem*, f. 223.

298. *Ibidem*, ff. 18–19.

299. Radu Ionescu, *Uniunea Artiştilor Plastici din România 1921-1950- 2002/The Union of Artists of Romania 1921-1950-2002*, Editura Uniunii Artiştilor Plastici, Bucureşti, 2003, pp. 19–20.

300. ANIC, fond CC al PCR – Secţia de Propagandă şi Agitaţie, dosar nr. 9/1948, ff. 19–20.

301. V. neconvingătoarele sale autojustificări în Sorin Toma, *Privind înapoi. Amintirile unui fost ziarist comunist, redactor-şef al „Scânteii“ din 1947 pînă în 1960*, Editura Compania, Bucureşti, 2004.

302. După publicarea volumului de debut al Ninei Cassian, *La scara 1/1*, mai multe ziare comuniste au găzduit puneri la punct ale poetei, unele dintre ele anonime, cum este şi cea a „studentului“ evocat de Sorin Toma, în fapt o manevră a propagandei comuniste

menită să indice, prin interpuşi inventaţi („oameni simpli“, „studenţi“), linia partidului în problemele literaturii şi artei; v. Ana Selejan, *Trădarea intelectualilor. Reeducare şi prigoană*, ediția a II-a adăugită cu indice de nume şi o prefață a autoarei, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 2005, pp. 447 şi urm.

303. ANIC, fond CC al PCR – Secția de Propagandă şi Agitație, dosar nr. 9/1948, ff. 33–34.

304. Radu Ionescu, *Uniunea Artiştilor Plastici din România 1921-1950-2002*, p. 7.

305. Radu Bogdan, „Un martor al realismului socialist“ (XVI), în *Dilema*, anul III, nr. 129, 30 iunie–6 iulie 1995.

306. *Idem*, *op. cit.* (XVII), în *loc. cit.*, nr. 130, 7–13 iulie 1995.

307. ANIC, fond CC al PCR – Secția de Propagandă şi Agitație, dosar nr. 1/1949, f. 10.

308. *Monitorul oficial*, partea I–B, anul CXVI, nr. 13, vineri, 16 ianuarie 1948, p. 390.

309. Magda Cârneci, *op. cit.*, pp. 16–20.

310. *Monitorul oficial*, partea I–A, anul CXVI, nr. 69, marți, 23 martie 1948.

311. ANIC, fond CC al PCR – Secția de Propagandă şi Agitație, dosar nr. 9/1948, f. 106.

312. *Ibidem*, f. 117.

313. Semnificativ pentru intenția de promovare şi încurajare a mişcării de amatori este faptul că odată cu anunțarea, în martie 1948, a instituirii competiției pentru executarea Stemei Republicii Populare Române se făcea precizarea că „pot participa la acest concurs artiştii, pictorii, desenatorii profesionişti sau amatori, dornici de a da expresie tehnică şi artistică Stemei RPR“. Concursul era dotat cu premii însemnate: premiul I – 100 000 lei, premiul II – 50 000 lei, premiul III – 25 000 lei; *Monitorul oficial*, partea I–A, anul CXVI, sâmbătă, 13 martie 1948, p. 2208. În 1959, mişcarea de artişti amatori din întreprinderi număra peste 300 de cercuri de artă plastică; Mircea Popescu, Eugen Schileru, *Introducere*, în *Artele plastice în Romînia după 23 august 1944*, *ed. cit*, p. 20.

314. Potrivit „folclorului“ din lumea plasticienilor, materialul din care a fost construită statuia lui I.L. Caragiale din Bucureşti (autor: Constantin Baraschi) ar fi fost inițial destinat pentru monumentul lui Lenin. Într-o mărturie a sculptorului Nicu Enea, consemnată de Adrian Bucurescu, această versiune este contrazisă: „În anul 1952, la o sută de ani de la naşterea lui Caragiale, Ministerul Culturii a comandat un monument de 3 metri lui Baraschi. Lucrarea a aşteptat aproape o lună de zile, după care o comisie ideologică şi de partid a aprobat-o“; Adrian Bucurescu, „Sculptorul Nicu Enea spulberă o legendă. Caragiale al lui Baraschi nu a fost întâi Lenin“, în *România Liberă*, luni, 19 septembrie 2005, p. 10.

315. Radu Bogdan, „Un martor al realismului socialist“ (XVIII), în *Dilema*, anul III, nr. 132, 21–27 iulie 1995.

316. ANIC, fond Preşedinția Consiliului de Miniştri – Stenograme (1944–1959), dosar nr. 2/1948, f. 54.

317. *Ibidem*, ff. 54–55.

318. *Ibidem*, f. 55.

319. Magda Cârneci, *op. cit.*, p. 20.

320. ANIC, fond CC al PCR – Secția de Propagandă şi Agitație, dosar nr. 12/1952, f. 251.

321. *Ibidem*, dosar nr. 9/1948, f. 224.

322. *Ibidem*, f. 17.

323. Cel mai probabil se face referire la Rezoluția şedinței plenare a CC al PMR din 10–11 iunie 1948, care, între altele, l-a înfierat pe Lucrețiu Pătrăşcanu, dar a consemnat şi faptul că, în urma victoriei repurtate la „alegerile“ pentru Marea Adunare Națională din martie 1948, „clasa muncitoare, condusă de avangarda sa – Partidul Muncitoresc Român –, şi-a întărit alianța cu țărănimea muncitoare, şi-a cimentat legăturile cu *intelectualii legați de popor şi cu celelalte pături muncitoare neproletare*… [*s.n.*]“; *Rezoluții şi Hotărîri ale Comitetului Central al Partidului Muncitoresc Român, 1948–1950*, Editura Partidului Muncitoresc Român, [Bucureşti], 1951, p. 11. Pentru mai multe detalii privind Plenara CC al PMR din 10–11 iunie 1948, v. *Stenogramele şedințelor Biroului Politic al Comitetului Central al Partidului Muncitoresc Român*, vol. I, *1948*, ediție de documente întocmită de: Camelia Moraru, Laura Neagu, Constantin Moraru, Constantin Neagu, Claudiu Dincă, George Mocanu, Arhivele Naționale ale României, Bucureşti, 2002, pp. 15–48.

324. ANIC, fond CC al PCR – Secția de Propagandă şi Agitație, dosar nr. 9/1948, f. 224. N. Moraru făcea referire la pictorul George Löwendal, care înainte de 1944 semna şi cu numele de Georg baron von Löwendal – v. Mihai Pelin, *Deceniul prăbuşirilor (1940–1950). Viețile pictorilor, sculptorilor şi arhitecților români între legionari şi stalinişti*, p. 218.

325. ANIC, fond CC al PCR – Secția de Propagandă şi Agitație, dosar nr. 9/1948, f. 21.

326. *Ibidem*, dosar nr. 17/1949, f. 9.

327. *Ibidem*, dosar nr. 12/1952, ff. 188–191.

328. *Rezoluții şi Hotărîri ale Comitetului Central al Partidului Muncitoresc Român, 1948–1950*, pp. 84–85.

329. ANIC, fond CC al PCR – Secția de Propagandă şi Agitație, dosar nr. 9/1948, f. 21; *ibidem*, dosar nr. 17/1949, f. 9.

330. Radu Ionescu, *op. cit.*, pp. 14-15.

331. ANIC, fond CC al PCR – Secția de Propagandă şi Agitație, dosar nr. 12/1952, ff. 205-206.

332. *Ibidem*, dosar nr. 6/1951, f. 62.

333. Magda Cârneci, *op. cit.*, p. 21.

334. ANIC, fond CC al PCR – Secția de Propagandă şi Agitație, dosar nr. 12/1952, f. 189.

335. În mai multe lucări numele său apare transcris şi Nutzi Acontz.

336. ANIC, fond CC al PCR – Secția de Propagandă şi Agitație, dosar nr. 12/1952, ff. 205–206.

337. *Ibidem*.

338. Procesul de constituire a noilor structuri instituționale din domeniul artelor plastice este surprins şi de Carmen Rădulescu, *Uniunea Artiştilor Plastici. Între controlul politic şi arta neangajată*, în Cosmin Budeancă, Florentin Olteanu, (editori), *Forme de represiune în regimurile comuniste*, Polirom, Iaşi, 2008, pp. 248–254.

339. Mihai Pelin, *Deceniul prăbuşirilor (1940–1950)*, pp. 373–375.

340. Diriguitorii din cultură au propus la 9 iulie 1952 ca o maşină Pobeda să fie repartizată conducerii UAP de către Comisia de Stat a Aprovizionării; ANIC, fond CC al PCR – Secţia de Propagandă şi Agitaţie, dosar nr. 12/1952, f. 254.

341. V. câteva indicii în privinţa preferinţelor conducerii PMR într-un plan de muncă al SLA de la începutul anului 1951; *ibidem*, dosar nr. 6/1951, f. 5.

342. Radu Ionescu, *op. cit.*, p. 11.

343. *Ibidem*, p. 16.

344. *Ibidem*, p. 17.

345. Radu Bogdan, Eugen Schileru, *Pictura*, în *Artele plastice în Romînia după 23 august 1944*, pp. 33–36.

346. ANIC, fond CC al PCR – Secţia de Propagandă şi Agitaţie, dosar nr. 12/1952, ff. 188–191.

347. Un referat al SPA din 4 decembrie 1952 preciza că „tematica lucrărilor de pictură şi sculptură este în general bine întocmită. Sunt prezente teme importante ca: figura tovarăşului Stalin, a conducătorilor partidului nostru, prietenia cu Uniunea Sovietică, aspecte din industrie, transformarea socialistă a agriculturii. Deşi tematica este variată, lipsesc o serie de teme importante cărora artiştii plastici ar trebui să le dea atenţie: lipsesc subiecte despre marele Lenin; s-au neglijat în general subiectele istorice şi în special cele care înfăţişează prietenia cu poporul rus; comenzile în legătură cu prietenia româno-sovietică sunt repartizate disproporţionat: din cele 10 comenzi, numai două sunt pentru pictură, iar celelalte 8 sunt date pentru sculptură; pentru subiecte în legătură cu armata s-a dat o singură comandă; comenzile privind subiecte despre construcţia Canalului Dunăre–Marea Neagră sunt date unor artişti care au dovedit în lucrările lor că au încă serioase rămăşiţe formaliste (Eugen Popa, Harşia Teodor, Jalea Ion); nu există nici o comandă pentru peisaj, iar comenzile vechi date unor artişti fără posibilităţi prea mari nu garantează că vom avea peisaje realizate; pictura de gen este slab reprezentată. Subiecte din viaţa oamenilor muncii sunt foarte puţine şi nesemnificative; portretele sunt în cea mai mare parte neprecizate. Cele care sunt precizate sunt nesemnificative. (De pildă, portretul chimistei Rodica Sârbu, portretul lui Iuliu Gherendi, al lui Dumitru Orzănescu etc.). *Propunem* ca biroul UAP şi conducerea Comitetului pentru Artă să lărgească tematica şi să ia măsuri ca temele cele mai importante să fie date unor artişti corespunzători chiar dacă mai au şi alte comenzi, deoarece există posibilităţi ca ele să fie terminate până în toamna anului 1953, când se va deschide Expoziţia de Stat“; *ibidem*, dosar nr. 12/1952, ff. 328–329.

348. Radu Ionescu, *op. cit.*, p. 18.

349. ANIC, fond CC al PCR – Secţia de Propagandă şi Agitaţie, dosar nr. 6/1951, f. 12.

350. Igor Golomstock, „Problems of the Study of the Stalinist Culture“, în Hans Günther (ed.), *The Culture of the Stalin Period*, The MacMillan Press – SSEES, Houndmills – London, 1990, p. 111.

351. Radu Ionescu, *op. cit.*, p. 20.

352 ANIC, fond CC al PCR – Secţia de Propagandă şi Agitaţie, dosar nr. 12/1952, ff. 109–110.

353. Mircea Popescu, Eugen Schileru, „Introducere“, în *Artele plastice în Romînia după 23 august 1944*, p. 17.

354. V. amănunte la Radu Bogdan, „Un martor al realismului socialist“ (II), în *Dilema*, nr. 115, 24–30 martie 1995.

355. ANIC, fond CC al PCR – Secția de Propagandă şi Agitație, dosar nr. 9/1948, ff. 19-21.

356. *Ibidem*, ff. 223-224.

357. Radu Bogdan admite însă că a scris articole de critică de artă infestate copios cu ideologia comunistă de care după 1989 s-a ruşinat; Radu Bogdan, „Un martor al realismului socialist“ (V), în *Dilema*, anul III, nr. 117, 7–13 aprilie 1995, p. 2.

358. ANIC, fond CC al PCR – Secția de Propagandă şi Agitație, dosar nr. 12/1952, ff. 188–189.

359. *Ibidem*, ff. 189–190.

360. *Ibidem*, ff. 249–254.

361. Mihai Pelin, „Circulația bronzului în natură“, în *Aspirina săracului*, anul 2, nr. 16 (52), vineri, 23 aprilie 2004, p. 3. Acest val al demolărilor de statui istorice îl imita pe cel bolşevic din urmă cu exact 30 de ani, care avea drept bază legală decretul guvernamental din 12 aprilie 1918 privitor la demontarea monumentelor ridicate în onoarea țarilor şi a servitorilor lor; Sheila Fitzpatrick, *The Commissariat of Enlightenment. Soviet organization of Education and the Arts under Lunacharsky October, 1917–1921*, Cambridge, Cambridge University Press, 1970, p. 115.

362. Mircea Deac, *Fără rame, fără soclu. Istoria unor date reale şi a izvoarelor subiective*, Editura Medro, Bucureşti, 2004, p. 15.

363. Ioan Opriş, *Monumentele istorice din România (1850–1950)*, Editura Vremea, Bucureşti, 2001, p. 119.

364. *Idem*, *Comisiunea Monumentelor Istorice*, Editura Enciclopedică, Bucureşti, 1994, p. 161.

365. Narcis Dorin Ion, *Castele, palate şi conace din România*, vol. I, Editura Fundației Culturale Române, Bucureşti, 2002, pp. 11 şi 264.

366. ANIC, fond CC al PCR – Secția de Propagandă şi Agitație, dosar nr. 32/1949, f. 1. Ca exemplu era dată colecția Sever Bocu de la Lipova.

367. *Ibidem*, fond CC al PCR – Cancelarie, dosar nr. 120/1949, f. 1.

368. *Ibidem*, dosar nr. 163/1949, f. 1. La şedința Secretariatului CC al PMR din 2 ianuarie 1950, s-a adoptat Hotărârea ca o parte restaurată a Doftanei (implicând şi refacerea zidurilor) să fie transformată în Muzeu; însă această restaurare nu era însoțită de ridicarea de monumente. Hotărârea mai prevedea că „la Lupeni se va fixa pe un piedestal o placă comemorativă. FIAPP va studia transformarea în muzeu a unei închisori de femei; *ibidem*, dosar nr. 1/1950, f. 4; v. şi *Stenogramele Biroului Politic şi ale Secretariatului Comitetului Central al PMR*, vol. III, *1950–1951*, ediție întocmită de: Camelia Moraru *et al*., Arhivele Naționale ale României, Bucureşti, 2004, p. 2. I. Chişinevschi evalua lucrările la Doftana la 33 de milioane de lei, o sumă însemnată; ANIC, fond CC al PCR – Cancelarie, dosar nr. 1/1950, f. 19. În acest timp, monumente de artă, conace, palate boiereşti erau lăsate în paragină sau pradă devastării.

369. ANIC, fond CC al PCR – Cancelarie, dosar nr. 165/1950, ff. 82–83.

370. *Ibidem*, dosar nr. 164/1949, f. 3.

371. Puțini oficiali mai foloseau din 1948 această sintagmă care conținea termenul *național*, fiind preferată formula *Muzeul de Artă al RPR*.

372. Pentru procesul de inventariere a operelor artistice rămase în țară, lucrări din patrimoniul Casei Regale, v. Radu Bogdan, „Peleș, ianuarie – aprilie 1948. Inventarierea bunurilor de artă foste regale“, în *Magazin istoric*, serie nouă, anul XXXII, nr. 8 (377), august 1998, pp. 25 şi urm.

373. ANIC, fond Preşedinția Consiliului de Miniştri – Stenograme (1944–1959), dosar nr. 2/1948, ff. 51–52.

374. *Ibidem*. „Până atunci însă – declara Ion Pas în şedința guvernului din 20 februarie 1948 –, date fiind nevoile Ministerului Artelor, pentru adăpostirea colecțiilor actuale, rugăm pe domnul ministru de Interne să ne dea una din locuințele acestea care au fost luate de la cei care defăimează țara peste hotare.“

375. ANIC, fond CC al PCR – Secția de Propagandă şi Agitație, dosar nr. 9/1948, ff. 223–224.

376. *Ibidem*, dosar nr. 88/1949, f. 1.

377. *Ibidem*, f. 2.

378. *Ibidem*.

379. Marin Mihalache, *Muzeele din Bucureşti*, p. 12.

380. Radu Ionescu, *op. cit.*, p. 21.

381. Magda Cârneci, *op. cit.*, p. 21.

382. V. G. Oprescu, *Pictura romînească contemporană*, Editura Meridiane, Bucureşti, 1964, pp. 5–6.

383. *Ibidem*, p. 5.

384. Radu Bogdan, „Un martor al realismului socialist“ (II), în *Dilema*, anul III, nr. 114, 17–23 martie 1995.

Creaţia muzicală – sfârşitul diversităţii şi impunerea controlului ideologic

Instrumentalizarea creaţiei muzicale s-a înscris în proiectul comunist de asociere a artei cu propaganda politică şi s-a vădit mai ales în timpul campaniei electorale din anul 1946385. Acest lucru reiese şi din Stenograma şedinţei Biroului Politic al CC al PCR din 29 mai 1946, unde s-a prezentat raportul lui Miron Constantinescu despre munca Secţiei Organizatorice, care conţine şi detalii despre pregătirile privind campania electorală. Cu acest prilej a fost prezentat şi un document, intitulat *Proiect de organizare a propagandei în campania electorală* care propunea, la capitolul *Propaganda culturală, artistică, muzicală*, să se editeze: o broşură de balade (ilustrată) despre figuri populare din trecut şi din prezent, din lupta poporului român pentru pământ şi libertate; un volum de versuri, conţinând satire, catrene, strigături, epigrame la adresa „reacţiunii“; un album cu trei cântece pentru voce şi pian pe teme actuale; un album cu patru tangouri, patru foxtroturi *adaptate la actualitate*; un volum cu zece cântece populare cu subiecte din realizările guvernului Groza şi satirice la adresa reacţiunii; concerte de jazz cu cântece de actualitate pentru tineret în grădini şi pieţe publice în oraş şi în afara oraşului; ora tineretului la radio cu formaţii de jazz; maşini cu formaţii de jazz din loc în loc, mobile; tarafuri de lăutari pe autocamioane, în pieţe publice, la ieşirea din lucru a fabricilor, la atenee populare, la ţară cu echipele de propagandă, în locuri de adunare la sat şi oraş, toate cu cântece de propagandă pentru campania electorală; concerte, recitaluri cu solişti vocali şi instrumentali date de orchestre simfonice cu lozinca „Arta în slujba poporului“; fanfare în pieţe publice, cu program muzical, însoţit şi de program teatral şi propagandistic (cu vorbitori); douăzeci de coruri muncitoreşti în atenee populare, duminica la ţară – şi cele douăzeci de coruri se pot produce într-o după amiază în şaizeci de puncte (socotind un cor în trei puncte diferite într-o zi); dansuri populare; imprimarea pe discuri a întregului material folosit, pentru

difuzarea în toată țara, pentru propagandă; organizarea, prin colaborarea autorilor de revistă şi a compozitorilor, a unei reviste muzicale cu subiect corespunzător campaniei electorale, dată fiind atracția pe care o prezintă pentru publicul din întreaga țară acest gen de teatru386.

Din echipele teatrale pregătite să fie trimise în teritoriu erau prevăzuți să facă parte, pe lângă trei actori, şi un cântăreț, 1–2 instrumentişti „care vor merge în regionale pe 30 de zile fiecare echipă, cu un vorbitor şi propagandist“. Completarea formațiilor de actori şi de muzicanți urma să se facă la cinci zile după fixarea materialului şi aprobarea condițiilor de plată“387, iar în țară se preconiza funcționarea a circa 500 de echipe teatrale, coruri, muzici, dansuri etc.388 Pentru propaganda la Radio erau vizate emisiunea „Ora veselă“, care să prezinte scheciuri cu bine-cunoscuții N. Stroe, Ion Pribeagu şi alții389, precum şi cronicile artistice care să-i popularizeze pe artiştii procomunişti. De asemenea, se propunea difuzarea de prezentări literar-muzicale ale *alegerilor de altă dată*, iar Corul Radio „va căuta să-şi lărgească repertoriul inspirat de lupta pentru democrație“390.

În absența rezultatelor reale obținute de comunişti şi de asociații lor din BPD la alegerile din 19 noiembrie 1946, este greu de evaluat şi impactul pe care l-a avut acest gen de campanie electorală ce a făcut apel la variate manifestări cu caracter artistic. Este de presupus că o parte dintre cei care au constituit echipele artistice s-a alăturat propagandei procomuniste fie din constrângere, fie cu intenția de a scăpa de verificările impuse de PCR şi guvernul Petru Groza într-o epocă în care aveau loc epurări şi licențieri din serviciu pentru activitate „antidemocratică“. În baza legii de epurare a administrațiilor publice din 30 martie 1945 a fost epurat George Cocea, profesor de violoncel la Conservatorul de Muzică şi Artă Dramatică391, iar mai târziu, printr-o decizie a Ministerului Artelor şi Informațiilor, cu nr. 2337 din 17 iunie 1948, Lulu Simionescu, artist la Opera Română din Sibiu, a fost licențiat din serviciu, fără nici o indemnitate, pe data de 1 iunie 1948, tot pentru activitate antidemocratică392. Compozitorii care au făcut parte din mişcarea legionară sau au simpatizat cu extrema dreaptă nu au fost epurați din Societatea Compozitorilor Români, ceea ce nu înseamnă că nu au fost sancționați, marginalizați, puşi la index, chiar arestați, ca în cazul lui Dimitrie Cuclin393. Totuşi, la baza arestării din 1950 a acestui reputat compozitor şi filozof al muzicii a stat frecventarea unei reprezentanțe diplomatice „imperialiste“, adică audierea *Liturghiei solemne* de J.S. Bach

la Biblioteca Legației Marii Britanii de la Bucureşti[394]. La puțin timp, în 1951, era arestat şi tânărul pianist şi compozitor Dan Mizrahy[395], un semn că noua poliție politică nu făcea distincție între artiştii români şi evrei când era vorba să „apere“ regimul. În unele situații însă, cei pasibili de sancțiuni administrative care acceptau pactul cu puterea procomunistă erau absolviți de vinile reale sau imaginare, reprimiți în serviciu, iar din 1948 Direcția de Propagandă şi Agitație veghea la „reeducarea“ lor în plan artistic.

Folclorul

Încă de la începutul anului 1948, Direcția de Propagandă şi Agitație a CC al PMR făcea primii paşi spre controlul efectiv asupra culturii române: în doar câteva luni, din funcțiile de conducere ale Ministerelor (în special de la Arte şi Informații şi de la Educație Națională) şi ale altor instituții de cultură erau înlăturate persoanele prea legate de defunctul Partid Social-Democrat (aripa Rădăceanu-Voitec) şi cei socotiți „reacționari“. Această acțiune de epurare era supervizată de Iosif Chişinevschi şi de Leonte Răutu, şeful Direcției de Propagandă şi Agitație. Deşi Petru Groza rămânea prim-ministru şi preşedinte al Frontului Plugarilor, acum se conturează şi planul comunist de marginalizare şi subordonare a funcționarilor şi activiştilor numiți/susținuți/legați de formațiunea politică a premierului. Intrigat de faptul că Ladislau Vass, cu funcții importante în aparatul ideologic comunist, părea şovăielnic în relația cu militanții Frontului Plugarilor, Iosif Chişinevschi l-a corectat, la 26 mai 1948, în fața activului Direcției de Propagandă şi Agitație: „în expunerea largă şi bine documentată a tov. Vass s-a strecurat o greşeală. […] Tov. Vass a spus «colaborarea» între îndrumătorii partidului nostru şi îndrumătorii Fr[ontului] Pl[ugarilor]. Noi suntem contra acestei colaborări şi pentru conducerea îndrumătorilor Fr[ontului] Pl[ugarilor] de către îndrumătorii PMR. De-aia este Partidul“[396]. Evident, era vorba de Partidul Muncitoresc Român, care acționa ca un partid unic şi care nu mai tolera alte opțiuni „estetice“ în afara realismului socialist, unica metodă de creație admisă începând cu sfârşitul anului 1947, şi care trebuia supravegheată doar de îndrumătorii PMR, fără a fi asistați, de pe picior de egalitate, de activiştii din partidele şi formațiunile politice aliate din FDP, devenite decorative, care au mai supraviețuit până în 1953.

În acest context, pe agenda de lucru a sus-amintitei Direcţii au apărut două puncte importante: soarta asociaţiilor folclorice, de dansuri şi jocuri populare, înfiinţate sub regimul „burghez“ (şi înlocuirea lor cu o „mişcare muzicală sătească“, prin înfiinţarea în toată ţara de coruri, fanfare, diferite ansambluri muzicale strict controlate[397], precum şi problema compozitorilor şi a folcloriştilor aflaţi în funcţii de decizie în cadrul Ministerului Artelor, cum a fost şi cazul compozitorului Filaret Barbu, care, în plus, răspundea şi de aspectele culturale în cadrul Frontului Plugarilor. La 4 februarie 1948, Nicolae Moraru, responsabilul Comitetului de Artă şi Cultură al CC al PMR, îi raporta lui Iosif Chişinevschi că la Frontul Plugarilor „activitatea culturală, propriu-zis, aproape nu există în general. Cu atât mai puţin artistică. Ce s-a făcut a făcut Filaret Barbu. Îşi închipuie [că] ce face el e folclor. Promovează muzica lui cu iz popular, în fond muzică făcută de el; din patru cântece prezentate, patru sunt ale lui“. Concluzia venea de la sine: Filaret Barbu trebuia înlocuit mai devreme sau mai târziu de la inspectoratul pentru probleme de folclor din Ministerul Artelor[398].

Fie la sesizarea lui Filaret Barbu[399], fie din proprie iniţiativă, la 12 iulie 1948, Petru Groza se adresa Secretariatului CC al PMR cu solicitarea de a lua în discuţie statutul Ansamblului de dansuri populare „Ciobănaşul“, asociaţie înfiinţată în 1937, având 360 de membri şi fiind condusă de Dumitru Buruc[400]. Acesta dorea să salveze echipa de dansuri de la desfiinţare şi propunea încadrarea pe lângă Preşedinţia Consiliului de Miniştri, ca asociaţie de folclor, sau afilierea la Ministerul Artelor şi Informaţiilor, „de la care să primească sugestii“. Responsabilii Comitetului de Artă şi Cultură nu împărtăşeau deloc înclinaţia lui Groza de a ajuta Asociaţia, întrucât se considera că echipa de dansuri populare ar fi fost subvenţionată în trecut de PNŢ-Maniu şi PNL, iar conducătorul ei ar fi fost membru al unuia din aceste partide. Lui Dumitru Buruc i se aplica şi eticheta de „afacerist şi ostil regimului“[401].

Conducerea Partidului Comunist folosea folclorul în scopuri propagandistice. Un manifest subversiv, intitulat *Bâlci* şi semnat de „Un bun român“, descria Bucureştiul în preajma şi în timpul „alegerilor“ de la 28 martie 1948 pentru Marea Adunare Naţională: în mai toate pieţele au fost montate platforme şi au fost aduse orchestre (tarafuri) şi „din loc în loc, autocamioane cară aşa-zişii căluşari…“[402]. În plus, Ministerul de Interne a adoptat în unele zone rurale, mai ales în Ardeal, măsuri de intimidare împotriva celor care cântau doinele tradiţionale, cu motivaţia că

acestea au conținut naționalist-șovin şi incită la ură interetnică. Într-o discuție cu profesorul Coriolan Tătaru, interceptată de serviciile speciale, prim-ministrul Petru Groza i-ar fi declarat interlocutorului său că în ultima sa călătorie în Ardeal, la sfârşitul lunii iulie sau la începutul lunii august 1948, a constatat că „în sate nu se mai joacă hora şi nu se mai cântă doinele. La reîntoarcerea la Bucureşti, chemând la el pe tov. ministru Teohari [Georgescu], a aflat că această problemă aparține unui oarecare dir[ector] gen[eral] de la Ministerul Artelor «fost cu numele de Grünberg…» (sau aşa ceva?), care a interzis doinele şi horele. Groza a dat imediat ordin pentru arestarea acestui dir[ector] gen[eral]. Apoi doinele cu caracter reacționar au fost cenzurate, iar pentru restul s-a dat ordin că pot fi din nou cântate“403. Probabil, Petru Groza exagera față de Coriolan Tătaru capacitatea sa de a lua decizii punitive. Documentul este relevant din două puncte de vedere: 1. între prim-ministrul şi colegii săi de cabinet au existat divergențe legate de creația muzicală populară şi 2. Petru Groza a admis în cele din urmă o anumită cenzură la nivelul melodiilor populare „reacționare“.

În anul 1994, etnomuzicologul Speranța Rădulescu a vorbit de două tipuri de presiuni politice exercitate asupra creației muzicale populare: directă (interdicțiile oficiale, care au afectat cântecele de inspirație creştină, cele care denunțau colectivizarea, măsuri de cenzură urmate chiar de represalii) şi indirecte, mult mai insidioase, care s-au manifestat mai ales prin intermediul presei, cu precădere al Radioului404. Melodiile populare difuzate erau alterate din motive ideologice: folclorul, ca şi celelalte domenii culturale, şi-a pierdut din caracterul național tradițional şi a căpătat influențele puternice ale luptei de clasă. Într-adevăr, o influență mai mare în degradarea folclorului a avut-o Radioul, principal instrument al propagandei comuniste, unde multe dintre doinele populare tradiționale au devenit prohibite. Acelaşi vigilent Iosif Chişinevschi, participant la şedința Biroului Direcției de Propagandă şi Agitație din 15 mai 1948, care a avut pe ordinea de zi şi problema controlului Radiodifuziunii, sublinia că: „Raportul [privind colectivul comunist de la Radio trebuie] să ne arate dacă colectivul duce o viață de partid pentru ridicarea nivelului ideologic. [Raportul trebuie] să lămurească orientarea politică a felului în care e prezentat folclorul.“405

Alunecarea Radiodifuziunii spre statutul de instrument al Partidului Comunist şi al intereselor sovietice s-a produs imediat după 6 martie 1945, iar printre cei care au jucat un rol major în aservirea ei s-a numărat

compozitorul Matei Socor, altminteri un profesionist veritabil, cu trecut de ilegalist şi cu stagii în închisorile politice „burgheze“ şi antonesciene406, director general al Societății Române de Radiodiziune (SRR) între august 1945 şi martie 1952407. În epoca de tranziție către regimul comunist, la 21 octombrie 1946, Consiliul de administrație al SRR l-a însărcinat pe Matei Socor să-i transmită premierului Petru Groza propunerea de a deveni preşedintele de onoare al Radioului. Era un reflex mai vechi, căci şi Carol al II-lea fusese proclamat preşedinte onorific al SRR. Contribuția lui Petru Groza la comunizarea României nu este neglijabilă, prim-ministrul jucând un rol funest în istoria politică postbelică, fiind „tovarăşul de drum“ ideal, mult mai flexibil decât Gheorghe Tătărescu, care a şi ajuns deținut la Sighet. Totuşi, în momente pe care le-a considerat favorabile, Petru Groza a încercat în mod timid să domolească zelul demolator al tovarăşilor săi comunişti: a intervenit pentru a cruța anumite instituții de cultură sau pentru eliberarea din închisori a unor intelectuali.

La cinci ani distanță de la acea propunere de a deveni preşedinte onorific al SRR, Petru Groza şi Matei Socor se aflau pe poziții diferite într-un dialog epistolar în care s-au abordat probleme legate de conținutul programelor muzicale difuzate la Radio Bucureşti. Într-o notă din 1951, semnată de prim-ministru şi adresată lui Matei Socor, Petru Groza deplângea marginalizarea doinelor populare româneşti, însă este de remarcat abilitatea retorică a premierului, care nu singularizează problema alterării folclorului *românesc*, ci o leagă de neglijarea „comorii muzicale a popoarelor conlocuitoare“, cu referire specială la cântecele maghiare şi secuieşti. În plus, atunci când cere reabilitarea folclorului românesc pe lungimile de undă ale Radioului, Petru Groza se prezintă ca un fel de purtător de cuvânt al sovieticilor – nemulțumiți, chipurile, de lipsurile din programele muzicale. Prin această echilibristică, Groza intenționa să evite o eventuală şi previzibilă etichetă de „şovin“. De altfel, şi în memoriile sale – care pot părea dezamăgitoare – scrise după 1947–1948, dar nepublicate sub regimul comunist, Petru Groza se dezice de trecutul său „naționalist-şovin“ de dinainte de 1918… Astfel, memoriile sale continuă într-un fel să reproducă şi elemente ale retoricii propagandei comuniste408. De altfel, Groza s-a manifestat şi după 1948 ca apărător pătimaş al valorilor culturale bănățene şi, în particular, lugojene. El îi invocă atât pe Tiberiu Brediceanu, marele folclorist, cât şi pe Traian Grozăvescu, tenorul de origine română care s-a impus la Opera din Viena409 – ambii fii ai Lugojului şi neglijați de conducerea Radioului. Chiar şi după intervenția lui Groza, Tiberiu

Brediceanu a continuat să fie un fel de paria pentru Uniunea Compozitorilor, primind o pensie de numai 111 lei (în 1953)410. O vreme, T. Brediceanu a fost puțin vizibil și în spațiul public.

În partea a treia, și ultima, a Notei sale, Petru Groza, folosindu-se de exemple din țările de „democrație populară“, polemizează cu reticența nejustificată a direcțiunii Radioului în a difuza înregistrări de la slujbele religioase cu coruri. În mod categoric, ceea ce l-a diferențiat cel mai mult pe Petru Groza de tovarășii săi comuniști a fost asumarea apartenenței la creștinism, la ortodoxie: el nu a ascuns niciodată că este fiu de preot ortodox și a rămas până la moarte deputat în Adunarea eparhială a Mitropoliei Ardealului411. Liderii PMR i-au respectat dorința și, la moartea sa, în ianuarie 1958, a fost înhumat creștinește, iar slujba a fost transmisă în direct de Radiodifuziunea de a cărei prestație Petru Groza se delimitase în mai multe rânduri. A fost probabil singura dată în intervalul 1948–1989 când Radioul din România a difuzat secvanțe sonore de la o slujbă de înmormântare.

Revenind la tema principală a Notei – degradarea folclorului prin intermediul Radioului –, trebuie spus că după schimbarea lui Petru Groza din funcția de prim-ministru, în 1952, capacitatea lui de a influența hotărârile politice ale conducerii PMR în domeniul cultural s-a redus și mai mult. De altfel, chiar premierul era suficient de realist încât să-și dea seama că o schimbare a conținutului programelor radioului trebuia aprobată de Secretariatul sau de Biroul Politic al CC al PMR. În fond, dincolo de rezervele pe care putea să le aibă Secția de Propagandă și Agitație față de activitatea lui Matei Socor în fruntea Radioului, el nu era decât un executant care încerca să aplice cât mai fidel linia Partidului Comunist în cadrul SRR.

Alterarea folclorului s-a produs în etape și la acest proces au concurat mai mulți factori, inclusiv aproprierea într-o manieră perfidă. Rememorând evenimentele relevante de la sfârșitul anului 1947, Annie Bentoiu, soția compozitorului Pascal Bentoiu, remarca faptul că: „Numerele de Crăciun ale *Universului*, ilustrate bogat, în culori șterse, sunt pline de evocări creștinești, cu texte blajine și tradiționale, parcă pentru liniștirea necesară a cugetelor.“412În plus, organele aparatului represiv (polițienești, jandarmerești ș.a.m.d.) nu au intervenit de o manieră vizibilă și sistematică pentru a-i reprima pe cei care, de sărbători, cântau colinde creștine în orașe și la sate, chiar dacă aceste manifestări căpătau o mare amploare și contrastau cu noul discurs al puterii, decisă acum să impună uniformitatea

ideologică şi să suprime opoziția (politică, culturală, religioasă etc.). După exact un an, la sfârşitul lui 1948, au apărut mai multe măsuri restrictive. La nivelul Direcției de Propagandă şi Agitație s-a elaborat o serie de Propuneri asupra felului în care vor fi organizate manifestările în legătură cu datinele şi sărbătorile de iarnă, în care se menționa că: „în rândurile maselor larg populare sunt înrădăcinate anumite datini şi obiceiuri cu caracter mistic şi religios. Pentru a nu da posibilitate reacțiunii de a le folosi împotriva regimului, Partidul – cu sprijinul organizațiilor de masă, aparatul administrativ de stat şi instituțiile culturale – va da acestor manifestări un conținut progresist care să reflecteze [*sic!*] spiritul luptei de clasă, popularizarea cuceririlor poporului muncitor pe drumul consolidării regimului de democrație populară şi construirii socialismului în țara noastră. […] Manifestările [trebuie] să fie dirijate pe țară de o comisie centrală, iar pe județe etc. de comisii locale sub îndrumarea partidului. În cadrul manifestărilor de Crăciun se va avea în vedere: a. Pomul de Crăciun; b. Colindele (Moş Ajun, Steaua, Vicleemul etc.); c. Horele săteşti“. În legătură cu colindele, documentul preciza că „profesorii şi învățătorii vor pregăti cu elevii până la vacanță colinde şi cântece pe care le vor folosi echipele de copii (colindătorii), iar colindele în grupuri mari formate din tineret (ex. Irozii, Capra, Ursu) vor fi organizate în sate de tineretul sătesc în oraşe de UTM, UAER şi UNSR“413. În legătură cu presa, radioul, teatrele şi cinematografele, planificatorii comunişti propuneau ca ele să funcționeze folosind material similar, „înlăturând caracterul mistic şi religios al datinelor, obiceiurilor din sărbătorile de iarnă“414.

Într-un referat al Securității din 24 decembrie 1948, emanat de la Serviciul care se ocupa de supravegherea cultelor, se precizau următoarele: „Cu privire la cele semnalate de DRSP Timişoara cu Raportul nr. 18499 din 17 decembrie 1948, referitor la pregătirile ce se fac de către populația credincioasă în raza Serviciului de Securitate Arad, pentru sărbătorirea Crăciunului cu toate datinile şi obiceiurile de până acum. Avem onoare a referi că Ministerul Afacerilor Interne, prin comunicatul publicat în presă în ziua de 19 dec[embrie] a. c. [1948], dă dispoziții speciale în cadrul cărora urmează a se face colindurile [*sic!*] anul acesta. Pentru a nu se da loc la tulburări cu această ocazie, opiniem pentru transmiterea unui ordin telegrafic pentru întreaga țară în sensul că Direcțiunile de Securitate să ia măsurile necesare pentru a se asigura respectarea întocmai a dispozițiilor menționate mai sus“415.

Într-un studiu despre disputa ideologică dintre politica statului

comunist şi muzica de esenţă creştină, Sabina Pauta Pieslak nu insistă atât pe latura coercitivă, ci are câteva reflecţii interesante în legătură cu modul în care practicile autorităţilor în privinţa muzicii cu temă creştină contrazic flagrant ideologia oficială. Încă din perioada interbelică propaganda comunistă a apelat atât la texte pastişate după cântecele creştine, îndemnând audienţa să contribuie cu bani pentru a susţine cauza clasei muncitoare, cât şi la pancarte cu imaginea lui Lenin pe o stea cu cinci colţuri, sugerând subliminal înlocuirea lui Iisus Mântuitorul cu Lenin Salvatorul. Era vorba de transformarea colindului tradiţional într-un discurs politic, într-o declaraţie politică, într-un mesaj ce cuprindea ideile comuniste. Această instrumentalizare, care contrazicea propriile principii, adică folosirea colindelor creştine pentru a sprijini/promova o mişcare politică ateistă, s-a practicat şi după 1945. Sabina Pauta Pieslak face distincţia dintre colindele propriu-zise şi cântecele de stea, cele din urmă fiind mai recente, care au aproape toate o temă exclusiv religioasă, folosite de Biserica Ortodoxă la cateheză[416]. Teza Sabinei Pauta Pieslak este aceea că viziunea utopică, transcendentă, despre lume a colindelor avea să joace un rol important în aproprierea acestor cântece de către autorităţile comuniste. Colindele şi cântecele de stea nu sunt doar cântece de Crăciun, ci au şi o semnificaţie socială, economică, spirituală şi politică în cultura română; astfel înţelegem de ce acest gen de muzică a fost ales de propaganda comunistă pentru a fi adaptat nevoilor politico-ideologice şi nu a fost pur şi simplu prohibit în mod oficial[417].

Între colinde şi etnicul românesc există o legătură, colindul a şi fost comparat şi echivalat cu sunetul sufletului românesc, de aici decurgând şi identificarea acestui gen muzical cu mişcarea naţională, cu sentimentele naţionale şi religioase ale societăţii româneşti. Acest aspect le-a creat o serioasă problemă liderilor comunişti, care au fost confruntaţi cu necesitatea de a reconcilia dorinţa lor de a crea o societate ateistă, industrializată, urbanizată cu o cultură care de secole s-a caracterizat printr-un mod de viaţă tradiţional, rural şi creştin; iar în cadrul acestei culturi cântecele de stea reprezentau o marcă a ideii naţionale româneşti. Datorită tentativei PMR de a împăca ataşamentul faţă de sovietici cu nevoia de a-şi legitima regimul în interiorul culturii (politice) româneşti, muzica religioasă nu a fost scoasă în afara legii, ci a fost supusă aproprierii, adaptării şi cenzurii. A fost metoda prin care PMR a încercat să să se insereze în cadrul moştenirii istorice şi culturale. Propaganda comunistă i-a îndemnat pe poeţii oficiali să creeze versiuni noi pornind de la colindele

tradiționale, pentru a realiza texte care să preamărească realizările regimului[418]. Evident, producția muzicală considerată mistică şi religioasă a fost obnubilată, a fost trecută în plan secund[419]. După înlocuirea lui Groza, la nivelul factorilor decizionali comunişti s-a pus tot mai acut problema constituirii unui nou organ al guvernului care să fixeze mult mai ferm linia politică a creației populare, să îndrume şi să verifice arta şi creația muzicală țărănească, întrucât – preciza Chişinevschi – „nu poți să îndrumezi arta populară de jos“; la 30 ianuarie 1953, Biroul Politic aproba înființarea Casei Centrale a Creației Populare, sub îndrumarea Comitetului pentru Artă, cu condiția să se realizeze din economiile ce se înfăptuiesc pe calea ieftinirii aparatului de stat, fără a se suplimenta bugetul statului[420].

Controlul ideologic asupra Institutului de Folclor intra tot în sarcina Direcției de Propagandă. Pentru câțiva ani, Institutul a fost condus de Harry Brauner[421], unul dintre elevii cei mai buni ai lui Constantin Brăiloiu[422], care însă îşi datora ascensiunea socială şi relației speciale cu soții Lucrețiu şi Elena Pătrăşcanu. La îndemnul şi recomandarea soților Pătrăşcanu, Harry Brauner a devenit membru de partid, fiind, potrivit unor informații, chiar secretarul organizației de bază de la Uniunea Compozitorilor[423]. H. Brauner a rămas în funcție chiar şi după arestarea lui Lucrețiu Pătrăşcanu, dar încă de la mijlocul anului 1949 au apărut indicii că începe să cadă în dizgrație. Într-o notă despre Arhiva de Folclor şi Harry Brauner, datată 15 iunie 1949, semnată probabil de Eduard Mezincescu şi redactată la solicitarea Direcției de Propagandă, se menționa că H.B este fin, inteligent, „are un nivel politic mediu, dar ştie să întrebuințeze cunoştințele sale cu abilitate, aşa că face o impresie superioară“, dar şi că „în materie de folclor el este egalat sau chiar depăşit, în cunoştințe, de unii colaboratori din Institut ca: Tiberiu Alexandru, Ilarion Cocişiu, Pop Mihail, Paula Carp, Gh. Ciobanu. Dar pentru că aceştia nu sunt membri de partid, îi timorează veşnic cu prestigiul Partidului, exploatând cunoştințele lor, pe care apoi le arborează ca fiind rezultatul muncii sale personale“[424]. Spre finalul notei, nuanțele critice se accentuau: „Mai comite greşeli de comportare, partinice, față de Institut“ (angajarea rudelor fără pregătire în materie, abuz în funcție, numiri nejustificate în funcții), „dă uneori impresia că este animat de sentimente sioniste“, „cu stăruința lui a realizat Institutul de Folclor, pe bazele pe care se găseşte astăzi şi a obținut cu ajutorul Partidului fondurile bugetare necesare. Câteodată îmi părea sincer animat de elanuri democratice, alteori observam ironia şi zeflemeaua față de anumite idei sau expresii patriotice“. În concluzie, referentul credea că „este necesar ca în

postul de director adjunct la Folclor să fie numit de Partid un tovarăş muncitor cu nivel politic ridicat şi cu cunoştinţe în materie administrativă, care să-l ajute politic pe tov. H. Brauner cu sfatul şi cu munca sa, pentru ca el să poată lichida aceste lipsuri“425. Peste câteva luni, în ianuarie 1950, Harry Brauner era deja reţinut şi silit să dea declaraţii în ancheta legată de cazul Lucreţiu Pătrăşcanu. La 14 aprilie 1954 a fost condamnat la 12 ani de muncă silnică, 5 ani degradare civică, confiscarea averii, 500 de lei cheltuieli de judecată426.

Opera

Ascensiunea comunistă, infiltrarea instituţiilor de cultură şi presiunile asupra mediului intelectual-artistic, prin prelucrări/discuţii ideologice la care participau responsabili ai propagandei, fie că a fost vorba de SCEP sau (ulterior) de DPA427, au condus la divizarea breslei şi în cazul operei, operetei şi baletului. În acest context s-au vădit vechi rivalităţi şi animozităţi, însoţite uneori şi de delaţiuni, pâri trimise autorităţilor de stat şi/sau aparatului ideologic comunist.

Într-un denunţ datat 4 februarie 1947, adresat de Alexandru Kiriţescu organelor PCR, care a ajuns şi la Secţia Centrală de Educaţie Politică, cunoscutul dramaturg atrăgea atenţia că o parte din personalul trupei Teatrului „Alhambra“, unde era director Ion Dacian, nu se va mai întoarce în ţară după turneul pe care îl va efectua în Turcia şi Orientul Apropiat. „O mentalitate reacţionară şi feroce adversară comunismului animează [*sic!*] pe [Nicolae] Vlădoianu, [Ion] Dacian etc. Impetuoasele declaraţii democratice [procomuniste] ale lui Vlădoianu au alcătuit o manevră grosolană pentru a adormi aprehensiunile îndreptăţite şi a păcăli pe cei ce veghează ca bunul renume al ţării şi al regimului să nu fie terfelit în străinătate, cum s-a întâmplat şi se întâmplă din nefericire atât de des de la o vreme. O dovadă este declaraţia lui Dacian, făcută chiar în faţa subsemnatului: «De îndată ce se încheie pacea şi ruşii pleacă din ţară, comuniştii vor fi masacraţi». Deşi în urma sugestiei tovarăşei Ana [Pauker], Vlădoianu pusese în repertoriul său şi o piesă românească – prilej de propagandă prin cântece, jocuri etc. –, lucru despre care a înştiinţat şi pe tov. ministru Bodnăraş în audienţa pe care a avut-o la d[omnia] sa, de îndată ce a obţinut tot ce a vrut, a scos lucrarea românească din repetiţie,

spunând că el face propagandă cu o operetă străină“[428].

Un rol important în implementarea viziunii comuniste în privința creației muzicale l-a avut Nicolae Moraru, pregătit de Direcția de Propagandă şi Agitație pentru ocuparea unei poziții-cheie în Ministertul Artelor încă de când acest departament era condus de Ion Pas (fostul – de acum – social-democrat). La începutul anului 1948, Nicolae Moraru şi-a expus în fața DPA atât evaluările privind viața artistică din Opere şi Filarmonici, cât şi planurile de „reformă“. În mod concret, favoritul DPA pentru preluarea Ministerului Artelor propunea schimbări de personal la Direcțiunea Muzicii din minister, nemulțumit de prezența şi influența funcționarilor proveniți din fostul Partid Social-Democrat şi a „sinecuriştilor“, precum şi aducerea de „cadre pe care noi le-am crescut“[429]. Ideologul comunist consemna o primă victorie politică prin ascensiunea compozitorului Alfred Mendelsohn, ataşat de PCR[430], la Filarmonica din Bucureşti – instituție care altădată a fost „o citadelă a reacțiunii“ – şi prin descoperirea regizorului de teatru liric Jean Rânzescu, „un director foarte capabil“ la Opera din Cluj („trecutul lui nu are nici o pată, este un om progresist şi, în orice caz, face mai mult decât [Egizio] Massini“, aprecia N. Moraru. Totodată, în contrast cu situația de la Cluj, esteticianul improvizat remarca faptul că „la [Opera din] Bucureşti se observă o slăbire a calității. Din ce cauză? Pe de o parte trebuie căutat în atitudinea de inerție a lui Massini, în incapacitatea sa de a cuprinde larg şi temeinic, pe de o parte. Pe de altă parte, pentru aducerea de opere noi, mai ales din Uniunea Sovietică, nu ne-am dat peste cap. […] La Operă este un cuib permanent de afacerism. Massini ațâță [pe] unul împotriva altuia, se fac porcării infernale. Până şi plecarea în Bulgaria a reuşit să o exploateze pentru buzunarul lui. Totuşi, la Operă am reuşit să obținem poziții; […] [însă] celula [de partid] ideologiceşte e foarte slabă… E o problemă care azi se pune aşa: altul în locul lui Massini momentan nu avem. O singură posibilitate ar fi Rânzescu; să-l aducem la Bucureşti… Momentan, deci, va trebui mers pe linia aceasta: să întărim activitatea noastră internă, la celula de partid, şi, în acelaşi timp, cu Massini să începem a vorbi mai hotărât“[431].

Abia în toamna anului 1949, Egizio Massini, nume marcant al Operei române[432], a fost înlocuit de Petre Iosif (devenit director general al Operei de Stat din Bucureşti), personaj fără legătură cu lumea teatrului liric; Egizio Massini a rămas doar director artistic şi prim-dirijor. Ulterior, partidul i-a dat însărcinarea de a-l veghea pe Egizio Massini şi lui Mauriciu Vescan, un

fel de artist-propagandist, însă instructorii de la Sectorul de Artă au constatat o coalizare între Jean Rânzescu, adus între timp la Bucureşti şi Massini; într-o informaţie cu privire la activitatea Teatrului de Operă şi Balet din 23 decembrie 1953 era semnalat faptul că „La Operă există o atmosferă nesănătoasă creată de modul cum este condusă… Până de curând tov. Mauriciu Vescan, director adjunct al Operei, nu a folosit un activ larg de soliști fruntaşi în rezolvarea problemelor mari ale Operei“. În document se mai preciza că primul-dirijor Egizio Massini şi primul-regizor Rânzescu urmăresc să-l îndepărteze pe Mauriciu Vescan de la conducerea Operei, primul mizând şi pe popularitatea sa în rândurile soliştilor. În plus, „pentru a-i intimida pe soliști şi pentru a arăta ce influenţă ar avea, el a făcut uz de numele unor tovarăşi din conducerea Partidului, cu care afirmă că este prieten“ şi „persecută pe soliste tinere ca Maria Crişan, Elena Filimon care dublează pe Dora Massini. Concluzia informării era că E. Massini întreţine „o atmosferă dăunătoare muncii politice la Operă“433, iar în încheiere, Sectorul de Artă opina că „numirea lui C[onstantin] Silvestri ca director şi prim-dirijor al Operei va duce la o simțitoare îmbunătățire a atmosferei şi la o mai bună organizare a muncii“ şi recomanda „scoaterea lui Egizio Massini din funcţia de prim-dirijor“434.

Tolerarea lui Egizio Massini în fruntea Operei Române din Bucureşti în primii ani de regim comunist s-a făcut în schimbul impunerii unui program stabilit de Direcţia de Propagandă şi Ministerul Artelor şi Informațiilor (ulterior, Comitetul pentru Artă), program eminamente politic, de aşa-zisă reconsiderare şi revizuire a operelor clasice435 şi de punere în scenă într-o nouă montare care să evidenţieze „tot ce este progresist“ – program politic susținut vehement în presă de critici muzicali conformişti436, când nu erau de-a dreptul (şi) funcţionari la minister însărcinați cu supravegherea teatrului liric437. Uneori, aceste revizuiri însemnau mutilarea pieselor; spre exemplu, operei *Tosca* i se reproşa că nu scoate în evidenţă suficient conflictul dintre forţele sociale şi, în consecinţă, trebuia „revăzută“ din punct de vedere ideologic. Justificarea acestui act de cenzură făcea referire la exemplul sovietic, mai precis la o Rezoluţie a Comitetului Central al PC (b) din URSS, şi se regăseşte într-un document intitulat *Mişcarea muzicală pe anul 1947/1948* emanat de la la Direcţiunea Muzicii din Ministerul Artelor şi Informaţiilor: „s-au triat dintre Operele existente o serie care nu mai corespundeau – se menţiona în bilanţ –, iar cele rămase au fost revizuite din punct de vedere al regiei, pe criterii ideologice izvorâte din schimbările structurale din viaţa statului nostru.

Aceeaşi concepţie s-a făcut şi pentru piesele simfonice. Introducerea într-o formă cât mai largă a muzicii simfonice şi a operelor ruse şi sovietice în repertoriul Operelor şi Filarmonicilor a contribuit într-o mare măsură la îndreptarea muzicii noastre autohtone spre un conţinut sănătos, spre o părăsire a formalismului şi misticismului, spre care trecutele realizări româneşti aveau tendinţă“438.

Stagiunea 1948–1949 a început la Opera Română din Bucureşti, care funcţiona într-o clădire improprie439, fără o parte dintre angajaţi, care au fost pensionaţi – cazul cel mai notoriu a fost soprana Margareta Metaxa, scoasă din Operă prin decizia directorului general al Operei de Stat din Bucureşti cu nr. 8/28 iunie 1948, din data de 1 iulie 1948, alături de soliştii Nicu Apostolescu, Alexandra Lichide, Eugenia Cioculescu, George Stefanovici440. În acest timp, alţi artişti dădeau dovadă de o adaptabilitate mai mare. Arta Florescu, solistă a Operei bucureştene între 1942–1968, a luat parte la manifestările politice ale vremii de partea PCR, încă din 1945–1946441. „Cântam cu entuziasm peste tot – îşi aminteşte solista. În ultima zi a anului 1944 cântam într-un concert la Ambasada sovietică, împreună cu Dora Massini, Eugenia Cioculescu, Grigore Niculescu-Basu, M. Ştirbei. Am luat parte în acele luni la constituirea ARLUS-ului.“442 Au fost „ani de angajare militantă în rândurile Partidului Comunist Român. În 1945 deveneam […] membră a celulei PCR a Operei. […] Secretar: Alfred Mendelsohn, alături de Chirilă Ispas, Dora Massini, Ana Tălmăceanu-Dinescu, Rita Cottescu, Panait V. Cottescu, Petruţa Niculescu din corul Operei. […] Pentru o tânără de 24 de ani, dornică de a servi ţara, umanitatea, muzica, nu exista, cred, o altă cale decât aceea a înregimentării în rândurile Partidului Comuniştilor“443. Evocând momentele de atunci, când se punea foarte acut problema unei opţiuni politice, Arta Florescu afirmă că „drumurile alese au fost juste. Am mulţumit mereu vieţii că mi-a dat forţă şi clarviziune, mai ales atunci când am văzut în jurul meu oameni prăbuşiţi înainte de vreme prin neînţelegerea legilor fireşti ale vieţii, distruşi în cariera lor datorită lipsei de orientare şi sinceritate…“444.

Anca Florea, autoarea unei impresionante istorii a Operei, încearcă să găsească o explicaţie pentru aceste compromisuri: adaptarea la noile concepte ale ideologiei comuniste „pentru a-şi asigura o carieră şi o ascensiune pe scara socială, fiind feriţi totodată de orice neplăceri într-o vreme în care arestările, condamnările, urmăririle erau «la ordinea zilei»“445. Se pare că efectele schimbărilor (inclusiv cele de personal) impuse Operei de către factorul politic au fost contradictorii: la tentativele

de dezbinare[446], de instrumentalizare a unor dispute, eliminare sau marginalizare a unor artişti/artiste, acte însoţite de cenzură asupra repertoriilor şi de o înfierare ineptă a „vedetismului“[447] s-a adăugat – potrivit Ancăi Florea – angajarea unor soliști de valoare chiar în plină dictatură[448]. Mai greu de evaluat – în absența unor studii sociologice privind compoziția publicului de operă în perioada 1948–1989 – sunt efectele politicii de popularizare a spectacolelor printre muncitori, elevi şi printre aderenții/activiştii organizațiilor de masă. Evident, presa comunistă folosea în dese rânduri prilejul prezentării acestor spectacole pentru a se răfui cu publicul de sorginte „burgheză“, cu preferințe rafinate şi ostil imixtiunilor de natură ideologică[449]. Probabil puțini dintre muncitorii obligați de conducerea fabricii au fost pătrunşi de rafinamentul muzicii clasice şi au ales ulterior să frecventeze Opera. În paralel, regimul a încurajat şi ansamblurile de amatori. Un caz fericit, provenit din această încercare de culturalizare a claselor percepute ca defavorizate, pare să fie Ludovic Spiess, născut la 13 mai 1938, care şi-a început cariera la 20 de ani, în corul fabricii Tractorul din Braşov – din matriţer în uzină a ajuns tenor la teatrul muzical din Braşov[450].

Cum am subliniat, au existat în sânul breslei tensiuni care au fost mai mult sau mai puțin exploatate de puterea politică. În dialogul său cu Iosif Sava, Arta Florescu detaliază elementele conflictului său cu Egizio Massini: blocarea posibilității de a onora contracte cu Operele din Viena şi din Praga, „atmosfera de ostilitate“ – „aproape nu-mi venea să cred că după marile turnee ale anului 1947, pentru directorul Operei [Egizio Massini, *n.n.*], tânăra Arta Florescu nu merita, cântând, să poarte culorile naționale peste hotare. […] În Opera de atunci […] oameni vechi, machiați în personaje noi, luptau crâncen, prin orice mijloc, pentru carierele lor neîmplinite; nu din cauza mea, a noastră, a tinerilor care ne ceream dreptul la muzică, la activitate, la viață… În calea eforturilor inutile, zadarnice ale acelei «lumi vechi», orice tânăr era un «intrus» care trebuia stăvilit…“ Purtarea malițioasă şi discriminatorie a lui Egizio Massini s-ar fi vădit în ianuarie 1948, la Sofia, în turneu, când ar fi operat reţineri din salariul Artei Florescu sub pretextul întârzierilor la repetiții. „Păcatul permanent al teatrului nostru liric a fost lupta între generații. […] În acest păcat, însă, cei tineri trebuie să găsească un stimulent, pentru că proaspăt şi talentat fiind vei învinge întotdeauna“ – continuă Arta Florescu[451]. Conflictul dintre Egizio Massini şi Arta Florescu nu trebuie citit neapărat în cheie politică (primul, ostil regimului, opunându-se unei artiste din subordine care avea

sprijinul autorităţilor). Ca şi Arta Florescu, Egizio Massini s-a îndreptat încă de la începutul tranziţiei către un regim comunist activând în cadrul organizaţiei ARLUS, fiind chiar printre fondatorii ei la momentul 12 noiembrie 1944[452], iar la începutul anului 1948 tartorul ideologic Iosif Chişinevschi nu dorea schimbarea sa din funcţie, apreciind că a vrut şi a făcut ce trebuia pentru Operă, în pofida greutăţilor[453].

Muzica uşoară

Nu numai folclorul şi muzica clasică au suferit ingerinţa factorului politic. Problema combaterii muzicii uşoare decadente a apărut cu prioritate pe agenda Secţiei Centrale de Educaţie Politică în toamna anului 1947, imediat după definirea celor două lagăre conform teoriei jdanoviste. La o şedinţă de instructaj a unui grup de responsabili ai SCEP (24–25 noiembrie 1947), reprezentantul Secţiei de Educaţie Politică din Bucureşti, un anume tovarăş Bădeanu, a prezentat un bilanţ în care se sublinia cu satisfacţie îndepărtarea, în mare măsură, a clasei muncitoare, a proletariatului din fabrici, de preocupările cultural-artistice frivole şi dăunătoare din punct de vedere ideologic, în timp ce mica burghezie „merge după plăceri, muzică uşoară şi filme pornografice; nu am putut-o sustrage de [la] aceste preocupări care nu au nimic cu poporul“[454]. Acesta este contextul, ce începea să devină sufocant pentru artiştii nonconformişti, în care cunoscutul cântăreţ şi compozitor de muzică uşoară Jean Moscopol reuşea să plece definitiv din ţară[455]. Alţi muzicieni nu au fost la fel de norocoşi: la 28 noiembrie 1947, ziarul comunist România liberă titra că dirijorul de muzică de jazz Dinu Şerbănescu, care concerta în ultimul timp la localul de lux Mon Jardin din Calea Dorobanţilor, a fost arestat de organele de Siguranţă în holul hotelului Athénée Palace, fiind acuzat că a traficat cumpărarea de paşapoarte falsificate[456].

Conducerea Ministerului Artelor şi Informaţiilor îşi propunea la începutul anului 1948 să lupte împotriva tarelor din „mişcarea muzicală orăşenească“, adică să treacă la „izgonirea muzicii imperialiste decadente şi înlocuirea ei printr-o muzică sănătoasă şi ca melodie, şi ca text“. În acest scop au fost instituite comisii speciale pe lângă Direcţiunea Muzicii din Ministerul Artelor şi Informaţiilor, având ca sarcină „îndrumarea“ compozitorilor şi textierilor[457] şi dezrădăcinarea vechilor gusturi inculte

din sfera muzicii uşoare. Timp de mai bine de un deceniu discursul oficial avea să combată vulgaritatea şi sentimentalismul de „local“, intimismul indiscret al sentimentelor umane exprimate în muzică, toate fiind etichetate drept rămăşiţe mic-burgheze ale muzicii oraşului de odinioară458. Inevitabil, se produce şi marginalizarea tangoului şi a valsului-boston, întrucât ritmul şi melodia lor erau considerate „mai lascive“ şi «nesănătoase»“459. În 1964, într-un tratat de educaţie estetică, Nicolae Parocescu oferea şi o explicaţie pentru cenzura aplicată muzicii uşoare timp de aproape 20 de ani: „Fiind specifică oraşului, muzica uşoară a fost în genere sub influenţa burgheziei. Aceasta, mai ales în secolul nostru, rupe legăturile chiar cu propria ei tradiţie progresistă şi creează o muzică uşoară după gusturi ce au la bază cele mai spontane reacţii psihice. De aceea, în mod obişnuit, muzica uşoară avea odinioară tendinţa de a împrumuta din ţările burgheze cu cele mai tipice aspecte de decadentism în special stilul şlagărelor şi al muzicii de dans de tip comercial, care alimentau cele mai banale gusturi.“460

Din 1948 se invocă obsesiv necesitatea renunţării la stilul cosmopolit, precum şi nevoia de legătură cu tradiţia populară, de întrepătrundere cu cântecul de mase. Documentele de partid şi retorica oficială deplâng în mai multe rânduri folosirea unor instrumente muzicale „străine“, occidentale, în detrimentul acordeonului, care este utilizat mai rar. Jazzul este tolerat, dar marginalizat, iar apoi, mai ales la începutul deceniului al şaselea, este supus atacului politico-ideologic. Într-o informaţie a Sectorului de Literatură şi Artă, din 14 ianuarie 1952, se menţiona că „în ultimele luni s-a mărit simţitor numărul manifestărilor muzicale cu programe de muzică uşoară. Aceste concerte cu caracter de estradă sunt iubite de oamenii muncii. […] Dacă programele acestor concerte sunt în general bine alcătuite, fiind controlate de Comitetul pentru Artă sau de către Radio, forma în care sunt interpretate cântecele reprezintă de cele mai multe ori grave devieri formaliste, *pe linia jazzului american* [*s.n.*]. Aproape toate orchestrele de muzică uşoară care dau concerte de estradă întrebuinţează cu prioritate instrumente specifice orchestrei simfonice şi orchestraţie adecvată realizând un «simfonism» de proastă calitate în locul coloritului orchestral specific de estradă, aşa cum sunt orchestrele sovietice de acest gen. Unele orchestre – cum ar fi orchestra Geo Reiningher sau orchestra de muzică uşoară «Bucureşti» au chiar aranjamentul în scenă după modelul orchestrelor americane care puteau fi văzute în filmele americane. […] Un alt aspect al acestei devieri formaliste priveşte creaţia. În ultima vreme se

scrie din ce în ce mai mult pentru trio vocal şi orchestră de estradă. Chiar lucrări scrise iniţial pentru voce şi orchestră au fost transpuse pentru trio. Armonia întrebuinţată însă în aceste aranjamente pentru trei voci este de cele mai multe ori o armonie modernistă, care calcă în picioare orice tradiţie clasică şi duce la lichidarea melodiei. […] Acest fel de armonie este caracteristică muzicii de jazz american. […] Aceste devieri cosmopolite nu au fost încă luate în discuţie şi nu au fost combătute. […] Propunem: 1) Uniunea Compozitorilor să organizeze o discuţie în legătură cu influenţele cosmopolite refugiate în muzica uşoară. La această discuţie, pe lângă compozitori să fie invitaţi şi interpreţi de muzică uşoară şi şefi de orchestre de estradă; 2) Comitetul pentru Artă şi Comitetul de Radio să interzică cu desăvârşire promovarea muzicii formaliste, cu armonii caracteristice jazzului american, în concertele de estradă sau în emisiunile radiofonice; 3) Revista *Muzica* să publice un articol despre devierile cosmopolite în creaţia şi interpretarea muzicii uşoare“461.

Uniunea Compozitorilor din RPR

Indiferent că era vorba de muzică uşoară, operă sau folclor, accentul noilor autorităţi politice cădea pe lucrul în echipă/colectiv şi pe combaterea individualismului. Probabil de aici a izvorât şi preocuparea de a-i grupa pe compozitori la începutul anului 1948 în cenacluri care să fie mai uşor supravegheate de aparatul de partid, prin comisia de muzică a Comitetului de Artă şi Cultură a Direcţiei ideologice din CC al PCR462. Aceste cenacluri nu erau concepute ca asocieri spontane pe temeiul unor afinităţi, pe care autorităţile statului doar să le încurajeze, ci ca reuniri care să aibă şi o dimensiune ideologică. Însă apariţia acestor cenacluri şi în viaţa muzicală românească nu a fost considerată suficientă. De aceea, în paralel, conducerea comunistă a exercitat presiuni majore, mai ales prin intermediul USASZ, asupra Societăţii Compozitorilor Români, condusă de marele compozitor Mihail Jora, devenit indezirabil463. Acesta din urmă, în răspăr cu linia conformistă a altor artişti şi intelectuali, nu şi-a renegat atât de uşor convingerile promonarhice şi, după cum relatează Annie Bentoiu, „la Conservator, în ziua în care profesorii au trebuit să presteze jurământ către noua Republică, Mihail Jora (care în iunie 1947 îşi dăduse demisia din funcţia de director) a luat cuvântul şi a spus că ar trebui, oricum,

recunoscute meritele fostei monarhii, după care a cerut un moment de reculegere, ca pentru un deces. Momentul a fost respectat, participanții s-au ridicat tăcuți în picioare, dar la 21 ianuarie [1948] Jora a fost suspendat din funcție «până la noi dispoziții», ca apoi la 14 februarie să fie comprimat definitiv. Avea să fie reintegrat în învățământ doar şase ani mai târziu“464.

Sfidarea lui Mihail Jora nu a fost chiar atât de simplu de gestionat la nivelul SCEP, deoarece muzicianul nu părea şantajabil din punct de vedere politic, nu fusese asociat cu regimul legionar sau cu dictatura antonesciană, iar acest lucru iese în evidență şi din discursul lui Petre Iosif de la şedința Biroului Secției Centrale de Educație Politică din 4 februarie 1948: „…aş vrea să vă vorbesc despre o chestiune gravă şi serioasă. […] Este vorba de Jora. Ştiți ce este cu el. A făcut înainte porcării[le] de care ştiți. Îl putem face praf. Nu ştiu dacă este bine. Trebuie să ne gândim că a refuzat să plece în Germania, în timp ce [George] Georgescu şi alții au acceptat. A răspuns «țara mea este cotropită, nu voi cânta pentru acei care au cotropit-o». E adevărat că e rudă cu [Grigore] Gafencu. […] Pe de altă, dacă am sta de vorbă cu el [şi i-am arăta] ce a însemnat monarhia, poate ar putea să ne servească“465. Însă, după toate indiciile, Mihail Jora a refuzat – cel puțin în aceşti primi ani de regim comunist – să accepte pactul propus de reprezentanții puterii şi o dovadă în acest sens este faptul că a rămas *persona non grata* la Societatea Compozitorilor Români (SCR), unde ocupa oficial funcția de vicepreşedinte (în realitate, din cauza absenței din țară a lui George Enescu, Mihail Jora îndeplinea *de facto* calitatea de preşedinte466).

SCR a fost înființată la 2 noiembrie 1920, fără nici un sprijin oficial, ca organism profesional, cu funcții organizatorice şi administrative, menit să asigure: dezvoltarea creației muzicale, tipărirea lucrărilor, audierea lor, apărarea intereselor compozitorilor467. Or, încă din anii 1945–1946 acest profil instituțional a intrat în contradicție cu intențiile conducerii PCR de a subordona din punct de vedere politic asociațiile creatorilor din câmpul intelectual-artistic. Inițial s-au făcut presiuni pentru afilierea SCR la USASZ şi la Confederația Generală a Muncii, etape care duceau aproape inevitabil spre aservirea politică468, iar ulterior, mai ales din 1947, s-a încearcat dezbinarea şi politizarea Societății (prin vehicularea ideii organizării unei secțiuni de tineret a SCR)469. Asupra SCR a ajuns să se exercite un adevărat control, deoarece asociația compozitorilor trebuia să informeze USASZ asupra fiecărei şedințe, iar un delegat al Uniunii sindicale procomuniste participa la şedințe şi intervenea, având o misiune

politică; tendința era să se anihileze relativa autonomie a SCR şi să se înhame Societatea la o mişcare sindicală dominată de PCR. (Ministerul Artelor, prin Ion Pas, predecesorul lui E. Mezincescu, a transmis lui Mihail Jora acelaşi mesaj al necesității sindicalizării.) În paralel, în vara lui 1947, în presă se derulau atacuri împotriva avocatului SCR, iar tânărul muzician Anatol Vieru decreta că Societatea este „singura asociație de tip vechi, reacționară“. Ca urmare a presiunilor asupra SCR, la 23 septembrie 1947 Mihail Jora a fost aproape să-şi dea demisia, dar comitetul de conducere i-a respins-o[470]. Poziția sa a fost aceea de a nu accepta discuțiile ideologice în cadrul SCR şi de a refuza impunerile cu caracter politic în viața şi creația muzicală (adică „munca politică“, în limbajul epocii), manifestări care i-au atras învinuiri vehemente din partea autorităților şi a cronicarilor muzicali care respectau linia partidului hegemonic. Consecvența sa estetică în creație a fost taxată drept atitudine „formalistă», „decadentă“ şi „reacționară“. Începând cu data de 5 februarie 1949, Mihail Jora nu a mai frecventat şedințele SCR, astfel că se creau aproape toate condițiile pentru ca Matei Socor, compozitor cu trecut de ilegalist, să preia conducerea Societății[471].

Totuşi, pentru succesul deplin al reorganizării SCR s-a apelat la intimidarea muzicienilor prin campanii de presă şi prin diferențierea tipurilor de invitații de participare la adunarea de constituire a Uniunii Compozitorilor (cu sau fără drept de vot). Cu prilejul conferinței pe țară din 21–22 octombrie 1949, SCR a fost reformată pe baze sovietice, devenind Uniunea Compozitorilor din RPR (UCRPR). Înființarea Uniunii Compozitorilor şi desființarea vechii Societăți au fost atent pregătite şi supervizate de Direcția de Propagandă şi Agitație[472]. De altfel, la eveniment au participat atât Iosif Chişinevschi, cât şi Leonte Răutu, iar pe parcursul conferinței nu au existat nici un fel de defecțiuni: statutul Uniunii a fost votat în unanimitate, iar în comitetul de conducere au ajuns compozitorii agreați de factorul politic (lipseau George Enescu şi Mihail Jora, care în mod oficial nu erau nici măcar simpli membri ai noii Uniuni!). Matei Socor a fost ales preşedinte al UC cu prilejul şedinței Comitetului, la 28 octombrie 1949, iar Hilda Jerea devenea secretar (în fapt, a fost eminența cenuşie a Uniunii, un fel de secretar general, deoarece Socor deținea şi conducerea Radiodifuziunii şi absenta uneori de la şedințele Uniunii). Totodată, s-au constituit şi comisiile de creație ale UCRPR, numite şi comisii de triere[473]. Valentina Sandu-Dediu surprinde foarte bine modificările radicale ale cadrului organizatoric al creației prin

instaurarea definitivă a directivelor ideologice, favorizată şi de aceste comisii/birouri de creaţie: „nu a existat practic în România [între 1949 şi 1989] compoziţie în afara acestui organism [UCRPR]. Chiar şi compozitorii nemembri sau studenţii la compoziţie, în momentul când erau incluşi în vreun program de concert, trebuiau să-şi prezinte lucrarea respectivă birourilor de creaţie de la Uniune, pentru a obţine cel puţin calificativul «bun de difuzat», altfel piesa era interzisă. Astfel, marcată sub aparenţa controlului profesional, cenzura ideologică era permanent prezentă“474.

Evident, aceste comisii de creaţie ţineau cont de cerinţele formulate la nivelul aparatului ideologic şi de multe ori respingeau lucrările muzicale prezentate de compozitori spre a nu fi acuzate ulterior de formalism şi de încurajare a muzicii decadente. Astfel, s-a ajuns la o situaţie în care numeroase creaţii autohtone nu au putut fi prezentate publicului, într-un context în care conducerea PMR şi Secţia de Propagandă pretindeau că susţin pe toate căile producţia românească, în contrast cu regimurile burgheze care tolerau imitaţiile după muzica occidentală, de factură cosmopolită. Probabil pregătirile pentru *Săptămâna Muzicii Româneşti* (manifestare care a avut loc în septembrie 1951)475 au scos în evidenţă şi mai mult numărul mic al pieselor şi lucrărilor aprobate spre difuzare de comisiile de creaţie timorate de presiunea factorului politic şi uneori împinse spre exces de zel. Paradoxul este că, urmărind să evite acuzaţia de promovare a formalismului, aceste comisii au sfârşit prin a primi acest calificativ infamant în epocă, deoarece la nivelul Secţiei de Propagandă şi Agitaţie se căuta un ţap ispăşitor care să răspundă pentru penuria de producţie muzicală românească.

Acest lucru se vădeşte şi dintr-o informare privitoare la activitatea Comisiilor de creaţie ale Uniunii Compozitorilor, emanată de la Sectorul de Literatură şi Artă din cadrul Secţiei de Propagandă, datată 15 ianuarie 1952, care sublinia faptul că aceste organe de triere „nu-i ajută pe compozitori decât în foarte mică măsură“: „Comisiile continuă să «îndrume» la întâmplare creaţia prin analiza fără discernământ a tuturor lucrărilor care le sunt prezentate, fără să ia în dezbatere sistematic acele lucrări care ridică problemele cele mai importante pentru genul respectiv, organizând în jurul acestora discuţii creatoare mai largi. Practic, Comisiile de creaţie se ţin în coada creaţiei, transformându-se din organe arbitrale de triere a muzicii, cum erau înainte, în organe birocratice care înregistrează cu multă aproximaţie creaţia. *Aprecierile făcute de comisiile de creaţie*

asupra creației compozitorilor sunt de cele mai multe ori formaliste [*s.n.*] sau cuprind confuzii şi nu ajută deloc pe compozitor să îmbunătățească lucrarea sau să primească sfaturi pentru activitatea sa viitoare.“476 În continuare, documentul semnala următoarele: „Comisiile de creație fac şi recomandări pentru primirea de noi membri în Uniunea Compozitorilor în urma lucrărilor examinate. Criteriile pentru primirea în Uniune sunt obiectiviste. […] Componența pe care o au în prezent comisiile de creație nu garantează îmbunătățirea activității muncii de îndrumare. Compozitorii din cele patru comisii de îndrumare (corală, simfonică, de cameră şi uşoară) se schimbă în permanență. De cele mai multe ori compozitorii membri de partid nu participă în comisiile de creație. Concluzie: Comisiile de creație în forma lor actuală dăunează activității de îndrumare a compozitorilor. Ele propagă o critică formalistă şi jignitoare, frânează dezvoltarea creației noastre şi îndepărtează pe compozitori de Uniune. Ele nu şi-au înțeles rostul şi au devenit organe birocratice care nu-şi justifică existența. Propuneri: 1. Comisiile de creație ale Uniunii Compozitorilor să înceteze să mai depună vreo activitate până la viitoarea lor reorganizare. Conducerea Uniunii Compozitorilor să pregătească o şedință de analiză a activității comisiilor de creație pe baza unui referat întocmit de tov. Matei Socor. 2. Revista *Contemporanul* şi *Muzica* să publice câte un articol de critică la munca comisiilor.“477 Imediat a venit şi autocritica din partea UC, asumată chiar de preşedinte, Matei Socor, la Plenara din 22 februarie 1952, când acesta a recunoscut că „s-au emis unele aprecieri greşite asupra unor partituri, unele au fost ținute în sertar, precum Oratoriul *Tudor Vladimirescu*, plimbat nejustificat de la o comisie la alta, şi pierzându-i-se apoi urma“478.

Aproape concomitent cu crearea Uniunii Compozitorilor a fost înființat şi Fondul Muzical, prezidat de aceeaşi influentă Hilda Jerea, fond finanțat de stat şi având menirea de a oferi muzicienilor condiții favorabile pentru creație prin comenzi, achiziții, ajutoare, pensii, împrumuturi, locuri de odihnă, cluburi, cantine, ateliere de reparat instrumente muzicale etc.479 Poate chiar mai mult decât compozitorii, de pe urma Fondului a beneficiat puterea, care şi-a asigurat docilitatea multor creatori, încurajați să se încadreze în limitele conformismului (stau mărturie zecile de producții închinate lui Stalin, Lenin, Gheorghiu-Dej şi altor conducători comunişti, inventariate de muzicologul Octavian Lazăr Cosma480). Pe lângă această tentantă momeală, din punct de vedere financiar, existau atât presiunea conferințelor ideologice care îndemnau la obedință, cât şi raportarea

obsesivă la Rezoluția sovietică asupra problemelor muzicii, din februarie 1948. Fie din proprie inițiativă, pentru a-şi dovedi fidelitatea față de partid, fie la sugestia Secției de Propagandă, Matei Socor a lansat la sfârşitul anului 1951 discuția în jurul elaborării unei Rezoluții autohtone despre dezvoltarea muzicii, care să aibă ca model documentul sovietic. Proiectul de Rezoluție a stârnit numeroase dezbateri în sânul Comitetului Uniunii, cu prilejul reuniunii din 4–5 februarie 1952 vădindu-se mai ales opoziția a doi compozitori, Ion Dumitrescu şi Leon Klepper, față de preluarea tuturor comandamentelor ideologice care sugerau incriminarea unei întregi tradiții muzicale[481]. Având de partea sa şi sprijinul politic şi tehnicile intimidării la momentul votului, Matei Socor şi-a impus propria perspectivă; Rezoluția (*Despre dezvoltarea muzicii în RPR*), care îi incrimina din nou pe Mihail Jora şi Constantin Silvestri, a fost prelucrată în toată țara în şcolile şi instituțiile muzicale.

Matei Socor a reuşit să se mențină în înalta funcție de la UC şi să traverseze cu bine momentul devierii de dreapta din vara anului 1952[482] (era înrudit cu Ana Pauker) şi chiar a câştigat „concursul“ pentru Imnul de Stat (a compus muzica Imnului[483]). Stenograma şedinței Biroului Politic al CC al PMR din 29 decembrie 1952, la care au fost invitați: L. Răutu, Ofelia Manole, Constanța Crăciun, M. Roşianu, N. Popescu-Doreanu şi compozitorul sovietic Revel S. Bunin, consilier pe lângă Comitetul pentru Artă, consemnează victoria lui Matei Socor. În timpul şedinței au fost ascultate imnurile compuse de: Radu Palade, Dragoş Alexandrescu, Vasile Popovici, Ioan Chirescu şi două imnuri concepute de Matei Socor. Revel Bunin, în acord cu liderii comunişti români, a stabilit că „ultimul imn al lui Matei Socor este o afirmare de putere şi viață. […] Este foarte frumos“[484]. Totuşi, epoca Matei Socor la UC se apropia de sfârşit, acesta urmând să piardă peste un an susținerea din partea vârfurilor PMR, fiind nevoit să demisioneze la 1 martie 1954. La erodarea autorității lui au contribuit disputele cu ceilalți compozitori (Mihail Andricu, Ion Dumitrescu ş.a.), precum şi marile nereguli financiare patronate de echipa sa (Hilda Jerea, Andrei Szekely). Într-un mod eufemistic, dus la extrem, biografii lui Matei Socor au surprins înainte de 1989 deriva jdanovistă a compozitorului cu trecut avangardist. Referindu-se la activitatea lui M. Socor din perioada 1948–1954, Grigore Constantinescu susținea în 1983 că acesta „a evitat – temporar putem spune acum – unele cuceriri de limbaj componistic pe care şi le însuşise în anii tinereții. […] Matei Socor nu mimează şi nici nu se instalează comod în acel flux istoric în care frontul componistic crea mari

pasiuni, ci se angajează cu o hotărâre şi inflexibilitate ce îi vor atrage deopotrivă aprecieri şi ostilități. […] Demersul social-politic al epocii anterioare [staliniste], în care a fost obiectiv implicat, rămâne ca fond al sintezei şi concluziilor, câştigurile pe planul accesibilității apar îmbogățite de rememorarea experiențelor dintâi, iar dimensiunea *românească* [*s.n.*], permanentă la el, în gândirea prin sunete, devine primordială“485.

Scriind în libertate, fără presiunea (auto)cenzurii, care este vădită la Grigore Constantinescu, Valentina Sandu-Dediu are ocazia să clarifice destinul artistic plin de autonegări şi reveniri al lui Matei Socor: în interbelic s-a plasat în avangarda muzicală, prin interesul său pentru dodecafonism şi pentru muzica lui Paul Hindemith (studiase şi în Germania), după 1944, „muzica pe care o va scrie se va încadra cu strictețe, cu puterea exemplului, în granițele realismului socialist“ şi, în fine, în anii 1970 îşi redescoperă trecutul estetic. „O posibilă comparație a evoluției postbelice a lui Matei Socor cu cea (bine cunoscută, de altfel) a lui Hans Eisler va trasa aceeaşi linie, de la dodecafonia avangardistă la tonalul angajat politic“486 – conchide Valentina Sandu-Dediu. În concluzie, Matei Socor era mai familiarizat decât alți compozitori cu ceea ce înseamnă disciplina de partid, spiritul de partid, dovadă că nu a fost victima unei campanii de presă susținute care să îi semnaleze gravele rătăciri, aşa cum s-a întâmplat cu Alfred Mendelsohn, silit după 1948 să îşi revizuiască de mai multe ori operele. Matei Socor părea conştient de faptul că România repetă experiența prin care a trecut şi viața muzicală din Uniunea Sovietică, unde un compozitor precum Dmitri Şostakovici, agreat inițial de forurile comuniste, se poate trezi din senin că este acuzat de conceperea unei opere cu trăsături de „monstuozitate avangardistă“487. Învinuirea, care a apărut la 28 ianuarie 1936 într-un editorial din *Pravda* atribuit lui Andrei Jdanov, se referea la opera *Lady Macbeth din Mțensk*, montată la Balşoi Teatr din Moscova, şi era însoțită şi de alte critici majore: repudierea principiilor clasice, fondul sonor neadecvat pigmentat cu zgomote scrâşnite, stil primitiv, vulgar, de un naturalism dus la extrem, care „copiază muzica epileptică, convulsivă din jazz“.

Pornind de la atitudinea comuniştilor români față de jazz, s-ar putea face din nou o paralelă cu desfăşurările din spațiul sovietic. În anii 1920, anumiți scriitori sovietici ataşați de puterea bolşevică au identificat jazzul cu erotismul decadent al burgheziei occidentale, iar spre sfârşitul deceniului trei, în timpul „revoluției culturale“, Asociația Rusă a Compozitorilor Proletari a dus o campanie pentru interzicerea

saxofonului488. În anul 1932, această Asociație este dizolvată, iar climatul din mediul artistic devine mai prielnic creației, astfel încât formații străine de jazz primesc permisiunea de a efectua turnee în Uniunea Sovietică. După „Afacerea Lady Macbeth“ trupele occidentale de jazz nu mai sunt acceptate, dar autoritățile tolerează acest gen muzical datorită popularității sale. Însă imediat după 1945, în contextul războiului rece şi al jdanovismului care a dominat spațiul cultural, numeroşi muzicieni de jazz sunt arestați, jazzul ca atare este incriminat ca fiind o unealtă a „imperialismului american“, iar saxofonul este interzis. Acest val al *jdanovcinei* se va resimți şi în spațiul românesc, însă cu o mică întârziere. Cum am subliniat, în anul 1946, în timpul campaniei electorale, formațiile de jazz erau chemate să susțină lupta politică dusă de comunişti prin concerte pentru tineret date în grădini şi piețe publice şi prin intermediul Radioului, unde erau programate trupe de jazz. Peste câțiva ani, mai ales la începutul deceniului şase, la vârful propagandei comuniste s-a produs o reconsiderare, sub impactul campaniei împotriva jazzului din Uniunea Sovietică.

Momentul atacului împotriva lui Şostakovici avea să fie evocat şi de ideologul Leonte Răutu într-un discurs din 5 februarie 1948, când îl oferea drept pildă fruntaşilor propagandei de la Bucureşti: „Cred că trebuie să dăm asaltul principal în problema criticii muzicale. În Uniunea Sovietică, în 1935 [*sic!*], unii tovarăşi au scris câteva lucruri. *Pravda* a publicat un articol. În străinătate au început să țipe că bolşevicii închid artiştii. Care a fost urmarea acestei critici aspre? Artiştii s-au pus pe gânduri şi au început să lucreze serios. Ar trebui să spunem acest lucru şi artiştilor noştri. Să vadă critica noastră. Nu trebuie să umblăm numai cu mănuşi, să spunem foarte frumos. Şostakovici, despre el era vorba în articolul din *Pravda*, a putut după această critică să creeze opere mari.“489 Până la urmă, conducerea PMR a imitat în mod servil politicile culturale antioccidentale puse în practică la Moscova şi sugerate apoi statelor din Europa Răsăriteană satelizată, iar unii comentatori ai vieții muzicale atraşi de demersul comparatist au subliniat că regimul comunist din România a avut accente mai violent-represive decât în țările vecine, fapt ce explică măcar în parte de ce artiştii români au pătruns ulterior cu mai mare dificultate în mediile muzicale occidentale490.

Note

385. Ulterior, nu a mai fost vorba de o simplă asociere, ci de o subordonare totală a muzicii față de interesele propagandei.

386. ANIC, fond CC al PCR – Cancelarie, dosar nr. 37/1946, ff. 30–31.

387. *Ibidem*, f. 32.

388. *Ibidem*, f. 33.

389. *Ibidem*, ff. 34–35.

390. *Ibidem*, f. 35.

391. *Monitorul oficial*, partea I–B, anul CXIV, sâmbătă 2 martie 1946, p. 1871. Ulterior, George Cocea a fost arestat după ce frecventase Ambasada Franței şi Institutul Francez. După detenție nu a mai putut ține violoncelul în mâna stângă, grav lovită în închisoare; Zoe Dumitrescu-Buşulenga, „Un Conservator uitat: Pro-Arte“, în *Magazin istoric*, nr. 5, mai 2002.

392. *Monitorul oficial*, partea I–B, anul CXVI, nr. 145, sâmbătă 26 iunie 1948, p. 5396.

393. Octavian Lazăr Cosma, *Universul muzicii româneşti. Uniunea Compozitorilor şi Muzicologilor din România (1920–1995)*, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor şi Muzicologilor din România, Bucureşti, 1995, p. 142.

394. V., pentru detalii, Ion Bârsan, *Convorbiri cu Dimitrie Cuclin, filosof, muzician, scriitor*, Editura Porto-Franco, Galați, 1995, p. 6.

395. Dan Mizrahy, *Aşa a fost… Exerciții de memorie*, cuvânt înainte de Grigore Constantinescu, Editura Hasefer, Bucureşti, 2005, pp. 219 şi urm.

396. ANIC, fond CC al PCR – Secția de Propagandă şi Agitație, dosar nr. 9/1948, f. 108.

397. *Ibidem*, fond Ministerul Artelor şi Informațiilor 1948–1950, dosar nr. 1/1948, ff. 67 v.–68.

398. *Ibidem*, fond CC al PCR – Secția de Propagandă şi Agitație, dosar nr. 37/1948, f. 11; v. şi Cristian Vasile, „Petru Groza şi degradarea folclorului românesc (1951)“, în *Studii şi Materiale de Istorie Contemporană*, serie nouă, vol. 3/2004, p. 195. Superiorul lui Nicolae Moraru, Iosif Chişinevschi, a respins sugestiile de eliminare din funcție a lui Filaret Barbu, cu motivația că: „Am trăit şi putem trăi chiar dacă mai există diferiți tâlhari, duşmani. Chiar dvs ați dovedit acest lucru…“; ANIC, fond CC al PCR – Secția de Propagandă şi Agitație, dosar nr. 6/1948, f. 41.

399. Filaret Barbu îndeplinea funcția de consilier tehnic la Ministerul Artelor şi Informațiilor; v. *Monitorul oficial*, partea I–B, anul CXVI, nr. 111, 15 mai 1948, p. 4353.

400. ANIC, fond CC al PCR – Cancelarie, dosar nr. 133/1948, ff. 1–3.

401. *Ibidem*, ff. 3–4.

402. *Ibidem*, dosar nr. 121/1948, f. 46.

403. *Ibidem*, dosar nr. 138/1948, f. 56.

404. Speranța Rădulescu, „Consequences of the Political Changes in Romanian Peasant Music“, in *Revue Roumaine d'Histoire de l'Art*, série Théatre, Musique, Cinema, tome XXXI, 1994, p. 27.

405. Proces-verbal al şedinței Biroului Direcției de Propagandă şi Agitație din 15 mai 1948, prezidată de Iosif Chişinevschi, la care au participat: Leonte Răutu, Ladislau Vass, Nicolae Goldberger, Mihail Florescu, Dumitru Mihalache; ANIC, fond CC al PCR –

Cancelarie, dosar nr. 9/1948, f. 7. Ultimii doi aveau să devină la scurt timp, alături de N. Moraru, secretari generali ai Ministerului Artelor şi Informaţiilor; *cf.* Pericle Martinescu, *7 ani cât 70. Pagini de jurnal (1948-1954)*, Editura Vitruviu, Bucureşti, 1997, p. 42.

406. Grigore Constantinescu, *Matei Socor*, Editura Muzicală, Bucureşti, 1983, p. 25, pp. 58 şi urm.

407. Eugen Denize, *Istoria Societăţii Române de Radiodifuziune*, vol. II, *Instaurarea şi consolidarea comunismului (1944–1965)*, Societatea Română de Radiodifuziune, Bucureşti, 2000, p. 67.

408. Merită subliniat însă respectul manifestat de Petru Groza în amintirile lui pentru unii prieteni din tinereţe care, după 1948, erau hăituiţi de Securitate din motive politice. Un singur exemplu: Nicolae Brânzeu, preot greco-catolic şi canonic al Eparhiei Române Unite din Lugoj – fostul coleg al lui Groza la Colegiul maghiar din Orăştie; Petru Groza, *Adio lumii vechi! Memorii*, Editura Compania, Bucureşti, 2003, pp. 36–37. Poate tocmai din cauza acestor evocări volumul de memorii n-a putut obţine aprobarea cenzurii comuniste şi a rămas în manuscris până în anul 2003.

409. Pentru detalii, v. dr. Alexandru Popescu, „Traian Grozăvescu – victimă a unei crime pasionale?“, în *Magazin istoric*, anul XXXVI, serie nouă, nr. 8 (425), august 2002, pp. 46–48. În contextul evocării marelui cântăreţ de operă, Groza face şi un elogiu Vienei muzicale – probabil o încercare de a atinge şi coarda sensibilă a lui Matei Socor, format în tinereţe în capitala austriacă, unde a studiat dodecafonismul lui Arthur Schönberg.

410. ANIC, fond CC al PCR – Secţia de Propagandă şi Agitaţie, dosar nr. 103/1953, f. 29.

411. De asemenea, se pare că Petru Groza a avut un rol important în menţinerea în funcţie, după 6 martie 1945, a mitropolitului Ardealului, Nicolae Bălan; v. Onisifor Ghibu, *Ziar de lagăr. Caracal, 1945*, ediţie îngrijită de Romeo Dăscălescu, tabel cronologic, postfaţă şi note de Octavian Ghibu, Editura Albatros, Bucureşti, 1991, p. 78.

412. Annie Bentoiu, *Timpul ce ni s-a dat*, Editura Vitruviu, Bucureşti, 2000, p. 233.

413. ANIC, fond CC al PCR – Secţia de Propagandă şi Agitaţie, dosar nr. 30/1948, f. 3.

414. *Ibidem*, f. 4.

415. *Ibidem*, fond Direcţia Generală a Poliţiei, dosar nr. 35/1943, f. 215.

416. Sabina Pauta Pieslak, „Lenin in Swaddling Clothes: A critique of the Ideological Conflict Between Socialist State Policy and Christian Music in Cold War Romania“, în *Current Musicology*, Iss. 78, Fall 2004, pp. 7–30.

417. *Ibidem*.

418. *Ibidem*.

419. *Restanţele criticii literare*, emisiune moderată de Eugen Negrici, având ca temă instrumentalizarea folclorului; TVR Cultural, marţi 14 februarie 2006.

420. ANIC, fond CC al PCR – Cancelarie, dosarul nr. 5/1953, f. 9 şi f. 29.

421. Iniţial, Harry Brauner fusese numit consilier muzical onorific în Direcţia Propagandei a Ministerului Informaţiilor; *Monitorul oficial*, partea I–B, anul CXIV, nr. 76, sâmbătă, 30 martie 1946.

422. Ovidiu Bîrlea, *Istoria folcloristicii româneşti*, Editura Enciclopedică, Bucureşti, 1974, p. 511.

423. Lavinia Betea, *Lucrețiu Pătrășcanu. Moartea unui lider comunist*, Curtea Veche Publishing, Bucureşti, 2006, p. 138.

424. ANIC, fond CC al PCR – Secția de Propagandă şi Agitație, dosar nr. 95/1949, ff. 5–6.

425. *Ibidem*, ff. 9–10.

426. Lavinia Betea, *op. cit.*, p. 398.

427. Într-o şedință de instructaj a unui grup de responsabili ai Secției de Educație Politică (din 24 noiembrie 1947), responsabilul din Cluj, Heves, a fost întrebat de Nicolae Moraru dacă s-au prelucrat rezultatele concrete ale Congresului Uniunii Sindicatelor Artiştilor, Scriitorilor şi Ziariştilor (USASZ) şi dacă în cadrul instituțiilor de artă (Operă, Teatru) s-au discutat problemele de ideologie. Heves răspunde că: „A fost organizat un curs special pentru artiştii de la Opera Română şi cu ei se discută probleme ideologice“; ANIC, fond CC al PCR – Secția de Propagandă şi Agitație, dosar nr. 13/1947, ff. 70–71.

428. *Ibidem*, dosar nr. 4/1947, f. 5.

429. *Ibidem*, dosar nr. 37/1948, f. 7.

430. Radu Negreanu, biograful lui Alfred Mendelsohn, îi consemnează activitatea de dinainte de 1945 „cu caracter politic antifascist“, „găzduirea la domiciliul său a unor ilegaliști urmăriți de poliția statului fascist [Siguranța din timpul dictaturii militare antonesciene]“. „O astfel de activitate – conchide R. N. – nu se putea desfăşura decât în conspirativitate, şi cel ce o înfăptuia îşi asuma riscul vieții. Dar timpurile grele impun hotărâri grele, şi Alfred Mendelsohn, ca şi alți oameni de cultură de atunci, nu a pregetat – în ciuda firii sale paşnice, visătoare, oarecum boeme – să se înroleze în acțiunea politică îndrumată de către Partidul Comunist Român“; Radu Negreanu, *Alfred Mendelsohn*, Editura Muzicală, Bucureşti, 1978, p. 21.

431. ANIC, fond CC al PCR – Secția de Propagandă şi Agitație, dosar nr. 37/1948, ff. 7–8.

432. Anca Florea, *Opera Română. Al treilea deceniu, 1941–1951*, Editura Info-Team, Bucureşti, 2003, p. 486.

433. ANIC, fond CC al PCR – Secția de Propagandă şi Agitație, dosar nr. 103/1953, ff. 47–48.

434. *Ibidem*, f. 51. Cu câțiva ani înainte, însă, acelaşi Constantin Silvestri fusese criticat, alături de Mihail Jora, în cadrul dezbaterilor prilejuite de apariția Rezoluției din 10 februarie 1948 a CC al PCUS în problemele muzicii, document care exprima opoziția în fața abuzului de tehnicitate, față de elitism; Valentina Sandu-Dediu, *Muzica românească între 1944–2000*, Editura Muzicală, Bucureşti, 2002, p. 16.

435. În prezentarea pe care a făcut-o la şedința din 2 august 1948, la care au participat secretarii generali din Ministerul Artelor şi Informațiilor şi reprezentanții DPA, Nicolae Moraru afirma că: „În ce priveşte operele, ele se află în faza de revizuire, chiar şi cele clasice – în ce priveşte libretele. Operele ruseşti sunt însă foarte puține. Din punct de vedere al cadrelor, dirijorilor, directorilor de scenă, au apărut elemente tinere ca Rosenstock, Brediceanu jun.“; ANIC, fond Secția de Propagandă şi Agitație, dosar nr. 9/1948, f. 221.

436. Anca Florea, *Opera Română. Al treilea deceniu 1941–1951*, p. 461. Vechii cronicari muzicali au fost, treptat, înlocuiți; *ibidem*, p. 500.

437. ANIC, fond CC al PCR – Secția de Propagandă și Agitație, dosar nr. 9/1948, f. 221.

438. *Ibidem*, fond Ministerul Artelor și Informațiilor 1948–1950, dosar nr. 1/1948, ff. 67–68.

439. Ministrul Artelor și Informațiilor, Eduard Mezincescu, care nu a ieșit din cuvântul DPA, dar era – se pare – și un meloman rafinat, sublinia într-o Notă adresată Direcției de Propagandă necesitatea ca, pentru Opera de Stat din București, să se găsească un nou local: „Condițiunile în care se desfășoară activitatea Operei sunt sub orice critică". Eduard Mezincescu propunea la 21 noiembrie 1949 măcar „mutarea temporară a liniei de tramvai, care trece paralel cu sala Operei, pe celălalt mal al Dâmboviței"; ANIC, fond CC al PCR – Secția de Propagandă și Agitație, dosar nr. 31/1949, ff. 27–28.

440. *Monitorul oficial*, partea I B, anul CXVI, nr. 159, marți, 13 iulie 1948, p. 5830.

441. Arta Florescu își aminteşte că a aderat la PCR împreună cu pianista Hilda Jerea în anul 1945: „Pe pianul ei [al Hildei Jerea, *n.n.*] ne-am scris adeziunile PCR. Am fost primite în partid în 1945. […] Cu Hilda am făcut prima mea şcoală specială de partid din 1949 la Timiş"; *Arta Florescu în dialog cu Iosif Sava. Polifoniile unei vieți*, I, Editura Muzicală, București, 1985, p. 49.

442. *Ibidem*, p. 99.

443. *Ibidem*, p. 100.

444. Anca Florea, *Opera Română. Al treilea deceniu, 1941–1951*, p. 485.

445. *Ibidem*, p. 485.

446. *Arta Florescu în dialog cu Iosif Sava. Polifoniile unei vieți*, pp. 147–152.

447. ANIC, fond Ministerul Artelor și Informațiilor 1948–1950, dosar nr. 1/1948, f. 67 v.

448. „Toți soliștii erau tineri și foarte buni, conturându-se astfel noua generație a artiștilor de marcă prin care Opera avea să se ridice, curând, la cote valorice nesperate"; Anca Florea, *Opera Română. Al treilea deceniu 1941–1951*, p. 486 și p. 492.

449. V., spre exemplu, articolul nesemnat apărut în *Flacăra* din 11 iunie 1950 care nota că „entuziasmul cu care ansamblul Operei a fost primit de muncitori […] a fost incomparabil mai puternic decât cel al publicului obișnuit al Operei, format încă, parțial, din melomani plictisiți, sensibili doar la excepționale vituozități tehnice"; *apud* Anca Florea, *Opera Română. Al treilea deceniu 1941-1951*, p. 504.

450. Cătălina George, „Ludovic Spiess a murit la o partidă de vânătoare", în *Cotidianul*, luni 30 ianuarie 2006, p. 5. Ulterior, Ludovic Spiess a fost solist permanent la Teatrul Muzical din Brașov (ianuarie–septembrie 1962), Teatrul de Operetă București (1962–1964) și Opera Română din București 1964–1988; „A murit Ludovic Spiess", în *Ziua*, luni 30 ianuarie 2006, p. 9.

451. *Arta Florescu în dialog cu Iosif Sava. Polifoniile unei vieți*, pp. 147–152.

452. V. Adrian Cioroianu, *Pe umerii lui Marx. O introducere în istoria comunismului*, cap. 5: „Studiu de caz. O întreprindere intelectuală: ARLUS în 1944", Curtea Veche Publishing, București, 2005, p. 119.

453. ANIC, fond CC al PCR – Secția de Propagandă și Agitație, dosar nr. 6/1948, f. 41.

454. *Ibidem*, dosar nr. 13/1947, ff. 91–92.

455. V., pentru detalii, filmul regizorului Ştefan Gladin, *Misteriosul Moscopol-profetul*, precum şi Călin Stănculescu, „*Cartea documentarului. «Misteriosul Moscopol-profetul»*“, în *România liberă*, vineri 6 ianuarie 2006, p. 10. Jean Moscopol a emigrat în anul 1947 în SUA, unde a şi murit. A compus în exil mai multe melodii pline de sarcasm care îi vizau pe liderii comunişti de la Bucureşti şi pe pe cei care colaborau cu regimul.

456. *România liberă*, anul V, nr. 1009 C, vineri 28 noiembrie 1947, p. 1.

457. ANIC, fond Ministerul Artelor şi Informațiilor 1948-1950, dosar nr. 1/1948, ff. 67 v.-68.

458. Nicolae Parocescu, „Despre rolul muzicii în educația estetică“, în vol. *Educația estetică prin artă şi literatură*, sub redacția prof. Marcel Breazu, Editura Academiei RPR, Bucureşti, 1964, p. 243.

459. *Ibidem*, p. 242.

460. *Ibidem*, p. 239.

461. ANIC, fond CC al PCR – Secția de Propagandă şi Agitație, dosar nr. 12/1952, ff. 8–9.

462. Şedința Biroului Secției Centrale de Educație Politică din 4 februarie 1948 a avut pe ordinea de zi discutarea Raportului Comitetului de Artă şi Cultură; au fost prezenți: Iosif Chişinevschi, Leonte Răutu, N. Moraru, Zaharia Stancu, L. Vass, Sorin Toma. Din document rezultă că Secția Producției, de pe lângă Comitetul de Artă, avea cinci comisii: de artă plastică, teatrală, de literatură, de pictură, de muzică, de coregrafie. „Lărgirea comisiilor s-a terminat […] şi s-au introdus unele noi forme de muncă de masă, de antrenare în muncă [a] unui număr din ce în ce mai mare de membri. Astfel, săptămâna trecută s-a înființat «cenaclul scriitorilor»; de o lună de zile, «cenaclul compozitorilor din România», unde se organizează audiții vocale, unde vin compozitori cunoscuți şi tineri“; ANIC, fond CC al PCR – Secția de Propagandă şi Agitație, dosar nr. 37/1948, f. 1.

463. Octavian Lazăr Cosma, *Universul muzicii româneşti. Uniunea Compozitorilor şi Muzicologilor din România (1920–1995)*, p. 177.

464. Annie Bentoiu, *op. cit.*, p. 235.

465. ANIC, fond CC al PCR – Secția de Propagandă şi Agitație, dosar nr. 37/1948, ff. 29–30.

466. V. Valentina Sandu-Dediu, *Muzica românească între 1944–2000*, p. 14.

467. Octavian Lazăr Cosma, *Universul muzicii româneşti*, pp. 22–23.

468. Valentina Sandu-Dediu, *Muzica românească între 1944–2000*, pp. 15–16.

469. Octavian Lazăr Cosma, *Universul muzicii româneşti*, p. 142.

470. *Ibidem*, p. 149.

471. *Ibidem*, p. 177.

472. ANIC, fond CC al PCR – Secția de Propagandă şi Agitație, dosar nr. 99/1949, f. 1.

473. Octavian Lazăr Cosma, *Universul muzicii româneşti*, pp. 192–201.

474. Valentina Sandu-Dediu, *Muzica românească între 1944–2000*, p. 17.

475. Mai mulți istorici şi critici muzicali au scos în evidență faptul că, în pofida dimensiunii ideologice a *Săptămânii Muzicii Româneşti*, manifestarea a încurajat creația autohtonă şi chiar a contribuit la reabilitarea unor mari compozitori, între care chiar George Enescu. Motivația oficială a inaugurării acestei Săptămâni muzicale se regăseşte în

Hotărârea din 30 ianuarie 1951 a Secretariatului CC al PMR: „Pentru a face cunoscute operele de valoare ale compozitorilor din țara noastră, pentru a stimula creația noastră muzicală pe drumul însuşirii celor mai bune tradiții ale muzicii clasice româneşti şi folosirii inepuizabilului izvor pe care-l prezintă pentru dezvoltarea creației noastre muzicale muzica rusă şi sovietică, se hotărăşte ca în intervalul 22–30 aprilie 1951 să se organizeze *Săptămâna Muzicii Româneşti*.“ Manifestările muzicale plănuite erau variate: concerte simfonice, de cameră, de cor, de muzică populară, spectacole de operă, operetă şi balet în oraşele Bucureşti, Cluj, Iaşi, Timişoara, Oraşul Stalin (Braşov), Sibiu, Craiova, Arad şi Târgu-Mureş. Încă de la început s-a stabilit că vor fi invitați pentru a participa la manifestări compozitori din Uniunea Sovietică şi țări de democrație populară şi că va fi organizat un concurs în scopul promovării celor mai bune cântece de masă. Programarea inițială a fost amânată pentru toamnă; ANIC, fond CC al PCR – Secția de Propagandă şi Agitație, dosar nr. 24/1951, f. 1.

476. *Ibidem*, dosar nr. 12/1952, f. 15.

477. *Ibidem*, ff. 16–17.

478. Octavian Lazăr Cosma, *Universul muzicii româneşti*, p. 232.

479. *Ibidem*, p. 182.

480. *Ibidem*, pp. 202–203. Hotărârea Biroului Politic al CC al PMR privitoare la sărbătorirea a 70 de ani de la naşterea lui I. V. Stalin (21 decembrie 1949) a stimulat creația muzicală care propaga un deşănțat cult al personalității liderului sovietic. Documentul sublinia că „se va organiza o consfătuire cu compozitorii având drept obiectiv crearea de contacte şi alte opere muzicale consacrate tov. Stalin“; ANIC, fond CC al PCR – Cancelarie, dosar nr. 164/1949, f. 3.

481. Octavian Lazăr Cosma, *Universul muzicii româneşti*, p. 226.

482. V. discursul său din 27 iunie 1952 de înfierare a devierii de dreapta în volumul *Reconstituiri necesare. Şedința din 27 iunie 1952 a Uniunilor de creație din România*, ediție îngrijită, note critice, bibliografie de Mihaela Cristea, prefață de Marius Oprea, Editura Polirom, Iaşi, 2005, pp. 166 şi urm.

483. ANIC, fond CC al PCR – Cancelarie, dosar nr. 117/1952, ff. 18–21.

484. *Ibidem*, f. 21.

485. Grigore Constantinescu, *op. cit.*, p. 9.

486. Valentina Sandu-Dediu, *Muzica românească între 1944–2000*, p. 14.

487. Pentru detalii, v. Sheila Fitzpatrick, „The Lady Macbeth Affair: Shostakovich and the Soviet Puritans“, în *The Cultural Front. Power and Culture in Revolutionary Russia*, Cornell University Press, Ithaca and London, 1992, p. 187.

488. *Ibidem*, pp. 191–193.

489. ANIC, fond CC al PCR – Secția de Propagandă şi Agitație, dosar nr. 9/1948, f. 37.

490. Valentina Sandu-Dediu, *Muzica românească între 1944–2000*, p. 11.

Cinematografia – arta cea mai importantă

Cinematografia în perioada de tranziție de la „epoca veche“ la filmul propagandistic

Contextul politic s-a răsfrânt puternic asupra evoluției cinematografiei naționale şi implicit asupra regimului sălilor de proiecție. Convenția de armistițiu dintre România şi Națiunile Unite, semnată la 12 septembrie 1944, prevedea la articolul 16 că prezentarea spectacolelor de teatru şi a filmelor va fi efectuată în acord cu Înaltul Comandament Aliat (Sovietic)[491]. În 1945, filmele, cu excepția celor sovietice, erau supuse aprobării unei comisii speciale, Comisia de Control al Filmelor, care funcționa pe lângă Direcția Presei din cadrul Ministerului Afacerilor Străine[492]. Cenzura guvernamentală era dublată de una care funcționa la nivelul Partidului Comunist. Diriguitorii din Ministerul Propagandei aveau un rol de intermediari, întrucât participau şi la întrunirile serviciilor de propagandă ale PCR. Ministerul Propagandei condus de Petre Constantinescu-Iaşi a avut un rol important în acest context dominat de interdicții, cenzură, autocenzură şi oportunism. Unul dintre înalții funcționari ai acestui departament, George Ivaşcu, raporta în cadrul unei şedințe a responsabililor cu propaganda din PCR că atât Partidul Comunist, cât şi Frontul Plugarilor au asigurat popularizarea noii legi privind înfăptuirea reformei agrare, adoptată de guvernul Petru Groza la 23 martie 1945, cu ajutorul a două caravane-cinema care s-au perindat prin sate[493]. Filmul proiectat se intitula chiar Reforma agrară şi era regizat de cunoscutul cineast Jean Mihail[494].

În aceeaşi şedință, Iosif Chişinevschi, cel care avea să se afle pentru mai bine de un deceniu în fruntea propagandei comuniste[495], declara: „Mi se semnalează că în unele săli din periferie şi în special din provincie rulează filme tendențioase, dar nu dispun de timp ca să mă interesez şi de

asta“[496]. Iar apoi acelaşi Chişinevschi continua să vorbească „despre munca la filme“: „Filmele constituie unele din cele mai importante mijloace de propagandă. Tovii care lucrează la filme [trebuie] să înceapă să se gândească asupra obiectelor care ar trebui filmate, [să fie] filme din viaţa românească etc., filme optimiste, ca să putem transforma această ramură într-o pârghie serioasă de propagandă pentru mase“[497]. Această cuvântare a lui Chişinevschi se înrudeşte cu discursul oficial despre rolul cinematografiei care a dominat intervalul 1948–1964. În esenţă, acest discurs amintea în mod obsesiv că „acţiunea cinematografului asupra conştiinţei maselor este intensă şi neîntreruptă, cinematografia fiind arta cu cel mai mare număr de spectatori. […] Celebra frază a lui Lenin: «Cinematografia – arta cea mai importantă pentru noi» rezumă puterea cinematografului şi, în acelaşi timp, defineşte atitudinea culturii socialiste faţă de cea mai tânără dintre arte“[498].

Această tentativă de a impune directivele comuniste, mai întâi prin intermediul Ministerului Propagandei, a neliniştit opoziţia democratică, cu atât mai mult cu cât la începutul anului 1946 Partidul Comunist propunea un act normativ care stabilea şi prerogative discutabile pentru Direcţia cinematografică din acest minister. În şedinţa Consiliului de Miniştri din 28 februarie 1946, ministrul liberal Mihail Romniceanu – în răspăr cu colegii săi de cabinet – a predat secretarului general al guvernului o *Notă asupra Proiectului de lege pentru înfiinţarea şi organizarea Ministerului Informaţiilor*, noua titulatură a Ministerului Propagandei. Mihail Romniceanu era de părere că proiectul amplifică atribuţiile Ministerului prin înfiinţarea unor direcţii şi amintea de prerogativele sporite ale Direcţiei cinematografice, care căpăta şi dreptul de a interzice funcţionarea oricărei săli de proiecţie[499].

Utilizarea electorală a filmului

Dat fiind contextul electoral, disputa dintre partidele istorice şi guvern s-a accentuat. La 17 mai 1946 s-a creat Blocul Partidelor Democrate (BPD), un bloc politic format în jurul Partidului Comunist, iar din Planul pentru desfăşurarea campaniei electorale n-a lipsit capitolul ce pomenea de utilizarea politică a cinematografiei. Peste trei săptămâni, la 29 mai 1946, în cadrul şedinţei Biroului Politic al CC al PCR, Miron Constantinescu a

prezentat „un scurt plan pentru campania electorală“, care includea şi echipe electorale ale tineretului care „să nu aibe în programul lor numai discursuri, numai un program politic, ci să vie cu brigăzi de muncă, cu echipe teatrale, artistice, muzicale (coruri, orchestre)“500. Proiectul comunist de organizare a propagandei în a doua parte a anului 1946 prevedea că „în campania electorală trebuiesc folosite toate pârghiile de propagandă orală şi scrisă“. Pe lângă adunări, propagandă individuală, figura – la punctul 5 – şi folosirea cinematografului, atât a celui staționat (săli de proiecție), cât şi a celui ambulant501 (caravane cinematografice), în condițiile în care opoziția era privată de asemenea mijloace. Proiectul sus-amintit mai cuprindea: realizarea a 500 de diapozitive pentru cinematografe atât în capitală, cât şi în provincie. Temele care trebuiau abordate erau: prezentarea la vot, realizările guvernului, popularizarea platformei, combaterea reacțiunii politice502, grupată în jurul PNȚ şi PNL. Un întreg capitol al proiectului era consacrat chiar Propagandei prin film: „Se vor aduce să ruleze în capitală şi restul țării filme cu caracter democratic [procomunist], sovietice, franceze, cehe etc. Este gata filmul despre reforma agrară cu un fir istoric (1907). […] Se lucrează la un film privind muncitorimea şi unul privind cărturarii, [la] un film de scurt metraj asupra frăției între popoare. La începutul lui iulie [1946] va fi gata un film în desene, [o] satiră antireacționară, cu conținut social, privind țărănimea.“503

Filmul de desene animate la care se referea Proiectul, scurtmetrajul intitulat *Pățania lui Ion*, cu subtitlul *Poveste tristă, dar adevărată*, a fost realizat cu aportul graficii lui Jean Moraru şi – cum au remarcat istoricii de film – avea un mesaj propagandistic extrem de străveziu. Spectatorului, care peste câteva luni avea să se prezinte la urne, i se prezentau alegerile din România anilor 1930, din perspectiva omului simplu, a lui Ion. Înşelat de promisiunile electorale ale boierului, acesta îl votează. Însă după alegeri, în vreme ce, în Parlament, senatorii moțăie în fotolii, Ion merge la boierul politician pentru a-şi cere drepturile, dar este dat afară fără menajamente504. Mesajul filmului de animație era evident: „Ignorați propaganda partidelor istorice, votați Soarele, semnul electoral al BPD!“ La 11 octombrie 1946, cu prilejul şedinței de instructaj cu activul Secției Centrale a Educației Politice, când s-a discutat campania PCR în vederea alegerilor, Iosif Chişinevschi a remarcat faptul că: „în prima fază a campaniei electorale a dat rezultate strălucite o nouă formă de propagandă: echipele culturale şi teatrale. S-a dovedit în nenumărate locuri [că] unde

nici propaganda noastră, nici propagandiştii altor partide nu au putut pătrunde, echipele teatrale au pătruns, iar de pe urma venirii lor s-au putut obține poziții noi. […]. Priviți numai bogăția de echipe ce avem [*sic!*]: 800 echipe teatrale, 400 echipe culturale mixte, 800 coruri, 250 fanfare, 450 orchestre, 460 [*sic!*] caravane cinematografice“[505]. Probabil, ultima referire la caravanele cinematografice este fie o eroare de dactilografiere, fie o evidentă exagerare. Mai degrabă se poate trage concluzia că mai multe caravane au proiectat filme în 460 de localități. Singurul neajuns identificat de responsabilii propagandei comuniste era acela că echipele enumerate mai sus nu au lucrat sub un comandament unic, iar forțele au fost relativ risipite[506]. Acelaşi Iosif Chişinevschi aprecia că rezultatele obținute datorită prezenței caravanelor cinematografice au fost „deosebit de bune, în special filmele scurte [au dat rezultate], filmele grele nu prea au fost înțelese. Au fost cazuri unde țăranii au rugat să se ruleze de două şi trei ori un film. În general, [filmele scurte] au o mare influență şi au spulberat propaganda reacționarilor. [Acest fapt] a uşurat şi munca îndrumătorilor. Odată cu caravanele s-au dus şi îndrumători şi au dus o muncă de lămurire. Acum lucrează echipe sovietice pentru filmarea unui sat din Făgăraş. În general, am spus, merge foarte bine. Au fost numai acele două cazuri de atac împotriva caravanelor. Au fost unele mici distrugeri, dar în general a mers bine. Acum avem câteva filme de propagandă“[507].

Începuturile uniformizării. Sovromfilm

Anul 1947 a adus un control şi mai accentuat asupra cinema-tografiei şi, în general, asupra regimului spectacolelor publice, iar acest lucru s-a vădit mai ales în toamnă, când, imediat după conferința de constituire a Cominformului de la Sklarska Poreba, presa comunistă solicita imperativ Să înceteze propaganda imperialistă pe ecrane. Ziarul România liberă din 23 noiembrie 1947 îşi instiga cititorii împotriva responsabililor de la Cinema Trianon, unde rula un jurnal de actualități în care, chipurile, s-ar fi făcut „o deşănțată propagandă“ proocidentală[508]. În plus, oficiosul comunist îşi manifesta indignarea contra „apariției simultane pe trei ecrane ale capitalei a cunoscutului agent al trusturilor din Hollywood, Robert Taylor, lamentabil scandalagiu fascist şi denunțător al colegilor săi“. Acest film în care juca şi Robert Taylor, actor de orientare conservatoare[509], a şi

fost scos de pe afiş „la insistenţele presei“, după cum pretindea România liberă[510].

După toate probabilităţile, din cauza acestui context politic dominat de intenţia Moscovei de a impune o uniformitate ideologică în răsăritul Europei, un film important, *Fata de pe Olt*, la care au lucrat Traian Popescu-Tracipone şi Nell Cobar (coscenarist şi director artistic) nu a mai ajuns pe ecrane în epocă, ci a rulat doar într-un circuit închis, fiind văzut doar de cadre din aparatul politic al armatei şi de oficialităţi din guvern şi din parlamentul ales prin fraudă[511]. *Fata de pe Olt* era un film cu o temă care nu părea să sfideze propaganda comunistă. Pe scurt, subiectul filmului era următorul: un tânăr de la ţară, Ion, se îndrăgosteşte de Măriuca, o fată cu zestre, însă mama iubitei sale nu doreşte să aibă un ginere sărac. Ion pleacă în armată, unde se remarcă prin acte curajoase, între care şi prevenirea deraierii unui tren, fapte pentru care este şi decorat. Iubita lui, care printre altele citea şi publicaţia de propagandă *Glasul Armatei*, obţine de la mama sa acceptul de a se căsători cu bravul soldat. Finalul înfăţişa o horă campestră[512]. Tema era una conformistă, dar se pare că cenzorul politic a sesizat un element care devenea subversiv: frumuseţea peisajelor şi a dansurilor filmate în culori crea un antagonism supărător cu filmul *România* (documentar sovietic de lungmetraj realizat în 1947 de V. Beliaev), în care ţara era prezentată în imagini sumbre, ca un stat învins[513]. Caricaturistul Nell Cobar, celebrul autor de filme de animaţie de mai târziu, a primit şi unele sancţiuni din cauza acestui film: a fost imediat criticat într-o şedinţă plenară a redacţiei de la *România liberă*, unde lucra, şi a primit o muncă de reabilitare de şase luni, ca secretar de redacţie de noapte[514]. Dar eşecul filmului avea să-l urmărească pe caricaturist şi în anii următori. În anul 1948 a început procesul de verificare a membrilor PMR, iar Nell Cobar a fost exclus din partid tocmai din cauza peliculei sus-amintite, care i-a atras din partea subcomisiei de verificare eticheta infamantă de „carierist şi oportunist“.

Începând din 1948, imediat după înlăturarea monarhiei, în ministere şi în alte structuri ale administraţiei centrale şi locale, comemorările şi aniversările comuniste trebuiau respectate şi onorate cu strictеţe, fiind însoţite de proiecţia unor filme zise „progresiste“, cu precădere sovietice. Într-un document emis de PCR, Sectorul Ministere, Secţia Educaţie Politică, un raport de activitate pe luna ianuarie 1948, se consemna faptul că: „Cu ocazia comemorării lui Lenin pe linie de ARLUS, la cinci ministere s-au proiectat filme progresiste, iar la celelalte – program

cultural. Au fost îndrumați salariații la filme progresiste: *În numele vieții* – 500 [de] salariați, la *Rădăcini adânci* – 460 [de salariați] de la Industrie şi Comerț.“515 Această strategie a „îndrumării“ angajaților către anumite filme, care să fie vizionate în comun, avea să se generalizeze. Reorganizare, centralizare şi etatizare erau termeni la ordinea zilei atunci când se abordau problemele cinematografiei din punct de vedere instituțional. De altfel, 1948 a reprezentat anul naționalizării şi în acest sector cultural. *Filmul Popular* – care inițial a fost o Societate Anonimă dirijată de conducerea comunistă („îndrumată şi sprijinită de PCR“) şi care avea drept scop subminarea caselor de distribuție particulare şi a reprezentanțelor străine, beneficiind de dreptul de a importa filme şi de a participa la exploatarea unor săli de cinematograf – s-a transformat, în iunie 1948, într-o societate de stat516, sub numele Cinexfilm. De asemenea, mai multe întreprinderi cinematografice deveneau unități de stat.

Factorii de decizie de la vârful Partidului Comunist şi din guvern preluau un model sovietic, iar în paralel creşteau puterile Sovromfilm-ului, societate mixtă sovieto-română care a funcționat începând din 1946517. În februarie 1949 a fost creată întreprinderea Romfilm, societate de stat care se ocupa cu exploatarea rețelei cinematografice, producția şi difuzarea filmului şi care înlocuia Cinexfilm şi ONC. Numai că, la puțin timp de la înființarea sa, înalți demnitari din guvern şi Ministerul Artelor propuneau chiar Comitetului Central suprimarea Romfilm şi topirea ei în cadrul Sovromfilm, „în dorința de a da o dezvoltare cât mai mare producției naționale cinematografice şi difuzării filmului sovietic în special“. Acest lucru ar fi însemnat ca Sovromfilm să primească exclusivitatea creației şi distribuirii filmelor pe teritoriul românesc518. Potrivit aprecierilor unor istorici, întemeierea Sovromfilm se înscria în vasta acțiune de rusificare a culturii române, alături de ARLUS, Editura Cartea Rusă şi Muzeul Româno-Sovietic519. În acelaşi timp, filmele americane şi cele occidentale, în general, constituiau rarități în programul cinematografelor. Contactele tradiționale, vechi de 50 de ani, cu lumea artistică franceză au fost şi ele drastic limitate520. Sovromfilm a fost desființat abia în anul 1952, când s-a transformat de fapt în Direcția Difuzării Filmelor, încă o dovadă a rolului major jucat de societatea mixtă în cadrul distribuției şi nu numai. Se poate constata că A.A. Bratuha, conducătorul Sovromfilm-ului521, alături de alți consilieri sovietici din domeniul filmului, erau des consultați şi ascultați de responsabilii români din zona cinematografiei. Din bilanțurile întocmite de SPA, reiese că în intervalul 1948–1952 au fost în

țară 14 specialişti şi consilieri sovietici pentru diferite ramuri ale producției de filme[522]. Din documentele păstrate în fosta arhivă a CC al PCR rezultă că – în primăvara anului 1948 – cei care răspundeau de destinele filmului românesc în cadrul Ministerului Informațiilor nu acționau decât după o prealabilă întrevedere cu „tovarăşul Bratuha“. Din perspectiva celui din urmă, Sovromfilm avea un singur scop: „să propage filmul sovietic în România“, iar pentru difuzarea lui era destul să existe, la fel ca în alte țări, un intermediar precum Sovexportfilm. „În ce priveşte cinematografia română – nota Natalia Mustață, funcționară în cadrul Ministerul Informațiilor –, el [Bratuha] e convins că lucrul cel mai bun este ca totul să fie centralizat într-o singură mână, în mâna statului.“[523] La sfârşitul anului 1948, Sovromfilm a deschis în mai multe oraşe ale țării cinematografe cu caracter special, care au fost botezate „Timpuri noi“ şi care aveau menirea să prezinte în versiune românească actualitățile zilei din URSS, filme documentare şi de ştiință popularizată. Încasările obținute de aceste cinematografe erau împărțite între partea română şi cea sovietică, însă cea dintâi trebuia să suporte singură toate cheltuielile de întreținere şi de altă natură[524].

Una dintre propunerile formulate de A.A. Bratuha era aceea ca şi jurnalele Oficiului Național Cinematografic (ONC) să fie difuzate tot de către Sovromfilm, aceasta în condițiile în care oricum exista un acord asupra editării în comun a jurnalului „Actualitățile Săptămânii“ încă din vara anului 1947[525]. Pentru ca impactul asupra spectatorilor să fie cât mai mare şi ca propaganda să fie eficientă, Ministerul Informațiilor sugera ca popularizarea celor mai importante evenimente din URSS să se realizeze prin intercalarea subiectelor româneşti cu cele sovietice, făcându-le astfel mai accesibile şi mai asimilabile pentru publicul românesc[526].

Nu ştim foarte multe lucruri nici despre contextul înființării, nici despre desființarea Sovromfilm, cum nu cunoaştem nici aspecte esențiale din existența Sovromurilor în general (după toate probabilitățile, o parte din arhive a rămas în România şi s-a aflat în custodia Ministerului de Finanțe, fiind inaccesibilă cercetătorilor). Din spusele lui Iosif Chişinevschi şi ale Anei Pauker rezultă că Sovromfilm funcționa şi era organizat în mod diferit de celelalte Sovromuri, cel puțin până la sfârşitul anului 1949[527]. Ipoteza lansată de Florian Banu în monografia sa dedicată societăților mixte româno-sovietice este aceea că unul dintre obiectivele principale ale Sovromfilm ar fi fost acela de a schimba preferințele publicului spectator din România dinspre creațiile artistice occidentale spre cele sovietice sau

prosovietice şi procomuniste. Soluția Sovromfilm s-ar fi dovedit neviabilă, lucru care s-a vădit prin faptul că a fost primul Sovrom desființat, în 1952[528]. Un referat din 1951 cu privire la cinematografele din căminele culturale pare să confirme această ipoteză; documentul precizează că la aceste cămine şi GAC-uri sunt 926 aparate de cinematograf pe film de 16 mm, din care funcționează doar 844, iar fabrica Tehnocin nu le poate repara[529]. Sovromfilm – instituția care programa filme pentru cinematografele săteşti – încasa de la acestea o anumită locație. Dar, de multe ori, pentru căminele culturale din mediul rural era foarte greu să achite această locație, deoarece aveau un număr redus de spectatori. S-a ajuns astfel în situația ca cinematografele căminelor şi cele ale GAC-urilor să datoreze Sovromfilm-ului peste 12 milioane de lei. În aceste condiții, Secția ideologică a CC al PMR semnala faptul că Sovromfilm difuza de mai multe ori acelaşi film, nu populariza filmele importante, trimitea cópii uzate şi pelicule netraduse. „Deci – conchidea referatul din 1951 – este necesar un proiect de hotărâre a Consiliului de Miniştri care să stabilească cine răspunde direct de aparatele cinematografelor săteşti.“[530]

În legătură cu sfârşitul societății Sovromfilm mai dispunem de o Scrisoare din 4 septembrie 1951, semnată de Niculae Bellu, preşedintele Comitetului pentru Cinematografie de pe lângă Consiliul de Miniştri, şi adresată lui Ivan G. Bolşakov, ministrul Cinematografiei din URSS, legată de propunerea sovietică transmisă prin A.A. Bratuha, reprezentant al Sovexportfilm şi director general al Sovromfilm, privind încetarea activității Sovromfilm şi predarea sarcinilor de difuzare a filmului către un organ creat de Comitetul Cinematografiei de la Bucureşti. Colaborarea româno-sovietică era însă apreciată la superlativ, amintindu-se că, datorită Sovromfilm, numărul spectatorilor pentru filmele sovietice a crescut de la 12 milioane de spectatori, câți erau în 1947, la 64 de milioane în 1950[531].

Problemele de difuzare a filmului

Pe lângă accesibilitatea acestor filme mai exista o problemă, aceea a difuzării, chestiune care s-a şi aflat pe agenda Biroului Direcției de Propagandă şi Agitație în şedința din 15 mai 1948. Sub preşedinția lui Iosif Chişinevschi s-a hotărât înființarea Asociației Prietenii Filmului, cu motivația că „e nevoie de o asociație care să cultive şi să propage gustul

pentru filmele bune, pentru vizionarea colectivă etc.“532 Chişinevschi a revenit asupra acestei chestiuni la 26 mai 1948, insistând asupra metodelor optime de difuzare a spectacolelor de cinema (cu precădere sovietice). În expunerea pe care a făcut-o în fața activului Direcției de Propagandă şi Agitație, şi-a contrazis subordonații: „Într-o singură privință nu sunt de acord: ca organizațiile de partid să difuzeze bilete. Nu putem transforma [nici] org[anizațiile] de partid, nici sindicatele în plasatori de bilete. E greşit. Voi căuta să clarific această problemă. Noi am luat această inițiativă, de comun acord cu tov. Nataşa [probabil Natalia Mustață, sus-menționată, de la Ministerul Artelor şi Informațiilor, n.n.], de creare a unei asociații, după modelul Asociației Prietenii Scânteii, Asociația Prietenii Filmului. Această Asociație să îndeplinească şi această sarcină. Fiecare comitet de fabrică, fie responsabilul cultural, prin organele imediat superioare, poate să aranjeze un spectacol-două pentru fabrică cu un preț redus şi în loc să ruleze o singură dată cu sala aproape goală, să ruleze de două-trei ori şi nu pierde nici filmul, şi muncitorii văd un film sovietic“533. Cunoscutul ideolog a mai precizat că, în teritoriu, Comisiile de artă ale DPA trebuie „să-şi îndeplinească îndatoririle vechi şi să vegheze şi să îndrumeze întreaga activitate artistică din localitatea resp[ectivă]. [Să vegheze la] cum se lucrează. În cadrul secțiunii propagandei şi agitației să țină legătură cu tovii de la sindicate, de la UTM, din toate org[anizațiile] de masă. Să controleze materialul, să le ajute, să-l îndrumeze în direcția să lupte împotriva tendințelor care sunt în multe județe, mai ales în Ardeal, de a introduce elemente burgheze, reacționare în teatre, în cinematograf, în muzică. În linii mari, tovii se pot orienta după Flacăra – mi se pare [că] azi e mai bună sau [că] puțin s-a îmbunătățit. Desigur, în primul rând, după pagina culturală din Scânteia“534.

Dincolo de anumite carențe în difuzarea filmului, propaganda se lupta şi cu mentalitatea „mic-burgheză“, realitate reflectată şi de un raport din 28 mai 1948 cu privire la situația unor cinematografe sindicale. „În vederea educării maselor în spirit politic – se menționa în document –, s-a hotărât ca în fiecare săptămână să ruleze cel puțin un film sovietic. Trebuie, de asemenea, ținut cont de faptul că mentalitatea mic-burgheză, care nu se poate schimba aşa de uşor, îndepărtează o parte din publicul spectator care, de multe ori, nu înțelege tâlcul adânc al artei populare, izvorâtă din lupta contra exploatării“535. Propaganda pretindea că odată cu naționalizarea mijloacelor de producție, de la 11 iunie 1948, această exploatare a dispărut. Ca un fel de preludiu al naționalizării în domeniul filmului, la 30 iulie

1948, printr-un act normativ se stabilea că şase importante întreprinderi cinematografice – *Capitol*, *Victoria*, *Grădina Vox*, *Leonida*, *Gioconda* (Bucureşti), *Fantasio* (Constanţa)536 – aparţin statului. Peste câteva luni, prin decretul nr. 303 din 2 noiembrie 1948, se naționaliza întreaga industrie cinematografică şi se reglementa comerţul cu produse cinematografice – numai în Bucureşti au fost deposedați 64 de proprietari de cinematografe, acestea din urmă devenind „bunuri ale întregului popor“537. Naționalizarea industriei cinematografice a fost socotită de istoriografia de până în 1989 ca un moment de cotitură şi toate periodizările aplicate istoriei filmului au ținut cont de ea538.

Însă, spre deosebire de URSS, în România nu exista în 1948 un Minister al Cinematografiei, de problemele filmului răspunzând Ministerul Artelor şi Informațiilor, care avea în structura sa o direcție de specialitate. La rândul său, Ministerul depindea de Direcția de Propagandă şi Agitație a CC al PMR, iar activitatea sa era supusă monitorizării. Ni s-a păstrat un proces-verbal al şedinței din 6–7 iunie 1949 în care s-a discutat activitatea Ministerului Artelor. Cu acest prilej, ministrul Eduard Mezincescu a raportat superiorilor de la CC al PMR realizările şi neajunsurile din domeniul producției şi difuzării filmului. La capitolul *realizări* el trecea dezvoltarea rețelei de cămine culturale şi dotarea lor cu aparate de proiecție539. Ca urmare a lărgirii rețelei de proiecție, numărul spectatorilor a crescut de la 600 de mii la două milioane. La fel de important pentru ministru era faptul că 75% din filme erau sovietice. Însă discursul lui Eduard Mezincescu era contradictoriu, deoarece, după ce remarca faptul că „lipsurile din centrele industriale au fost îndreptate, acestea acuma primesc filme bune“, adăuga că „rețeaua din provincie pentru filme normale este slabă, sunt numai 447 [de] cinematografe în toată țara“540. E. Mezincescu preciza şi faptul că: „Starea rețelei este proastă, aparatele [sunt] uzate, sălile – proaste, periculoase. Este nevoie de investiții pentru reînnoirea utilajului, de o campanie de construcții. Ministerul de Finanțe n-a rezolvat problema impozitului pe cifra de afaceri, [iar] sistemul actual loveşte în posibilitatea de a difuza filmul; trebuie o degrevare la centrele mici, [ca] să fie o gradație între centre.“541 Într-o adresă a sa către DPA, Eduard Mezincescu admitea că la întocmirea Planului de stat pe anul 1949 s-a acordat o deosebită atenție cinematografiei, care a primit alocări bugetare pentru construcția studiourilor cinematografice şi pentru achiziționarea din URSS a unei cantități împortante de echipament şi materiale destinate extinderii rețelei de proiecție. Însă, pe de altă parte, menționa faptul că Ministerul

Artelor şi Informațiilor nu poate onora costurile implicate de acordul comercial încheiat la Moscova în ianuarie 1949, prin care s-au achiziționat pentru cinematografie materiale în valoare de 276 019 616 lei, deoarece partea română dispune doar de 92 de milioane de lei[542].

Filmul şi combaterea prejudecăților religioase

Dar, dincolo de problemele ce decurgeau din starea proastă a aparatelor de proiecție, din absența unei finanțări mai consistente, noua cinematografie avea de luptat cu un alt adversar, poate la fel de redutabil. Religia era privită ca o ideologie concurentă, poate ca cel mai insidios competitor doctrinar după suprimarea partidelor politice. Credința în entități supranaturale, în zei, în spirite, în „Împărăția Cerurilor" – cum era definită religia[543] – trebuia îngrădită. Dacă fabrica de vise de la Hollywood, cu zeii săi, nu îi mai putea fascina pe români, din cauza suprimării difuzării filmelor americane, competiția cu „zeii" religiei era mai complicată. În concepția autorităților comuniste, participarea la slujbele religioase, la pelerinaje, precum şi influența majoră pe care o aveau sărbătorile creştine (Învierea, Naşterea Domnului) îi distrăgeau pe români de la construirea socialismului, de la frecventarea şedințelor de partid, insuflându-le atitudini „reacționare" etc., incompatibile cu profilul moral pe care trebuia să îl aibă omul nou. Încă din 1948, la vârful PMR s-a pus problema deplasării atenției publice dinspre sărbătorile de Paşti spre aniversarea de la 1 mai, Ziua Muncii, şi dinspre Crăciun spre Anul Nou şi aniversarea proclamării Republicii (30 decembrie). Puterea comunistă a moştenit de la vechiul regim două zile libere pentru salariați atât de Paşte, cât şi de Crăciun, sărbători legale care nu erau uşor de înlăturat[544]. Prin urmare, Secția de Propagandă a elaborat mai multe planuri de contracarare a acestor manifestări de ataşament față de tradiție, iar filmului i s-a distribuit un rol pe măsură. Într-o adresă a CC al PMR către toate comitetele județene din subordine – Circulara nr. 31 din 5 aprilie 1950 – se transmiteau următoarele directive: „Cu prilejul zilelor de Paşti, Comitetele de partid județene vor lua următoarele măsuri: în ziua de 8 aprilie, în întreprinderi, se va lucra până la orele 14.00. Magazinele şi cooperativele vor fi deschise până la orele 21.00. […] Caravanele cinematografice vor fi programate în cursul celor trei zile (9, 10, 11 aprilie), în aşa fel încât să

cuprindă cât mai multe comune, prezentând filme documentare, artistice, româneşti şi sovietice.“545 Evident, cinematografele mobile erau însoțite şi de conferențiari propagandişti care popularizau discursul ateist. Tot la nivelul Comitetului Central al Partidului s-au elaborat mai multe propuneri în legătură cu munca de propagandă şi agitație în vederea răspândirii cunoştinţelor ştiinţifice şi combaterii misticismului şi a superstițiilor. Pentru a încuraja procesul de emancipare de sub imperiul prejudecăților religioase, Direcția de Propagandă şi Agitație propunea încă din 1949 ca Ministerul Artelor şi Informațiilor să realizeze un film de combatere a superstițiilor, care persistă mai ales la sate, şi să se preocupe de proiecția în mediul rural, prin intermediul caravanelor cinematografice, a filmelor documentare sovietice în care, pe de o parte, este surprins caracterul nociv al prejudecăților religioase şi, pe de altă parte, predomină pledoaria pentru teoriile ştiinţifice, ateiste, dezvoltate în URSS546. Guvernul Groza s-a conformat şi a importat din Uniunea Sovietică numeroase elemente de infrastructură cinematografică, direcționate imediat spre mediul rural, unde aveau să fie proiectate filmele cu conținut ateist. Prin Adresa nr. 648/1949 Ministerul Artelor raporta DPA că guvernul: „a comandat în URSS 600 de aparate de film îngust dintre care 500 de aparate au şi sosit în țară şi au fost instalate aproape în totalitatea lor la căminele culturale. Pentru anul viitor [1950] se prevede comanda a încă 900 de aparate de film îngust. […] În mod special, guvernul RPR ar dori ca în seria filmelor documentare ce ar urma să fie trimise să fie incluse filme de popularizare a cunoştiinţelor ştiinţifice în mase“547.

Conform logicii totalitare, nici lucrătorii din cinematografie nu puteau fi legați în vreun fel de viața religioasă. Inițial din cauza unei acute lipse de cadre calificate (scenarişti, operatori de imagine, ingineri de sunet, tehnicieni etc.), fuseseră acceptați în studiourile cinematografice mai mulți specialişti care activaseră şi înainte de 1944. Când problemele de dosar au revenit în prim-plan, conducerea PMR s-a debarasat de serviciile lor şi i-a transformat în țapi ispăşitori. Într-un referat din 1952 privind starea cinematografiei, elaborat imediat după demascarea „devierii de dreapta“, perioadă de noi excluderi şi epurări, era scos în evidență cazul şefului Serviciului de Scenarii de la Studioul cinematografic Bucureşti, un anume Roman, „care are sarcina de a lucra cu scriitorii şi să întocmească referate asupra lucrărilor prezentate“; Roman „este absolvent al Seminarului Teologic şi fost cântăreț de biserică, iar înainte de 23 august 1944 a scris diferite articole despre creştinism în ziarele legionare. […] Aşa se întâmplă

că în prezent la Studioul Bucureşti sunt multe scenarii de film, dar nici unul din acestea nu pot fi încă introduse în producţie, cum ar fi de pildă scenariile *Bălcescu*, *Canalul Dunăre-Marea Neagră*, *Valea Bucuriei*, *Grivița* şi multe altele“548.

Jurnalele de actualităţi şi cele cu teme agrare

Din perspectiva diriguitorilor propagandei, cinematografia – cel puţin la nivelul lungmentrajului de ficţiune – era în urma celorlalte arte, întrucât nu se putea prezenta la mijlocul anului 1949 cu nici o creaţie realist-socialistă. (Filmul Răsună valea avea să fie terminat la sfârşitul anului, iar premiera a avut loc abia la începutul anului 1950549). Chiar şi ministrul Artelor, Eduard Mezincescu, admitea – cu prilejul şedinţei din 6–7 iunie 1949 – că sectorul producţiei de filme este unul înapoiat şi neglijat550. Problema aceasta a producţiei de filme s-a rezolvat ceva mai târziu, odată cu înfiinţarea studioului cinematografic de la Buftea, şi este demn de remarcat faptul că cinematografia a fost, probabil, arta în care s-au investit cei mai mulţi bani. Odată cu adoptarea sistemului economiei planificate s-a stabilit şi câte filme vor fi realizate, fie că erau jurnale cinematografice, fie filme artistice551.

Dar realitatea orwelliană a lumii comuniste – care s-a îmbinat cu campania de verificări în rândurile membrilor de partid şi cu excluderile din PMR – a condus la o nouă cenzură, chiar şi asupra filmelor şi a jurnalelor de actualităţi care abia fuseseră terminate şi rulau în cinematografe, cu actori (politici) care tocmai căzuseră în dizgraţie. Această cenzură a funcţionat atât asupra figurilor comuniste centrale din Biroul Politic, cât şi asupra activiştilor sau a membrilor obişnuiţi ai partidului comunist. Spre exemplu, o notă informativă din 6 septembrie 1950 a Comitetului Central al PMR, Secţia Organelor Conducătoare de partid, sindicale şi de UTM, Sectorul Documentării de partid, conţine o relatare privind rectificările pe care le-a suferit un jurnal de actualităţi difuzat în judeţul Hunedoara: „Comitetul de partid judeţean semnalează că, în cadrul unui jurnal cinematografic, a fost popularizat Duduia Andrei, fost secretar al Comitetului judeţean, iar actualmente exclus din partid. Acesta, după ce a fost exclus, a fost trimis în producţie la minele Teliuc, unde a făcut greutăţi. Odată cu înfiinţarea Combinatului Siderurgic Hunedoara, în

care au intrat şi minele Teliuc, Duduia Andrei a fost adus în Uzinele Hunedoara. Acest jurnal intitulat *Lupta pentru pace* a rulat în Deva. În prima parte a jurnalului, printre fruntaşii în producţie la C.S. Hunedoara, era arătat chiar mai insistent Duduia Andrei. Comitetul de Partid Judeţean a luat măsura să se taie bucata de film în care apărea Duduia Andrei, deoarece jurnalul urma să fie rulat şi la Hunedoara. Bucata de film respectivă a fost trimisă Comitetului Central.“[552] „Cine controlează prezentul controlează trecutul“; era doar începutul acestui sistem al retuşărilor, al rectificărilor, al secvenţelor tăiate efectuate de un ubicuu *Minister al Adevărului* care îşi făcea simţită prezenţa şi la nivelul lumii filmului.

Astfel de incidente politice au sporit vigilenţa structurilor ideologice şi cenzoriale asupra nou-creatului Studiou de filme documentare „Alexandru Sahia“. Studioul „Al. Sahia“ – căruia i s-a găsit un sediu în Bulevardul Aviatorilor – era împărţit în 14 servicii (producţie, montaj, dublaj, jurnal, scenarii, muzică, sunet etc.) şi avea ca obiect de activitate producţia de documentare, jurnale de actualităţi (dar şi jurnale cu teme agrare şi sportive), precum şi sincronizarea în limba română a filmelor provenite din străinătate. În primii ani, Studioul „Sahia“ a fost condus de Silvia Armaşu, care s-a afirmat ulterior ca regizoare şi scenaristă, şi de Asea Moraru – cadru didactic şi director de studii la Institutul de Cinematografie[553], soţia ideologului Nicolae Moraru; între cele două directoare ale Studioului au existat mai multe tensiuni, fapt ce a condus la îndepărtarea lor de către SPA[554]. În afară de „mahalagisme“, celor două li s-a imputat şi numărul mic al producţiilor documentare pe teme agricole (un singur jurnal în ianuarie 1952 şi doar două în februarie 1952) într-o perioadă când se urmărea „lămurirea“ ţăranilor care şovăiau să adere la GAC-uri şi la întovărăşiri, precum şi în plină campanie de pregătire a însămânţărilor; de altfel, rechizitoriul care îi viza pe cei de la Studioul „Sahia“ menţiona următoarele: „faptul că în lunile ianuarie şi februarie [1952] au fost pregătite numai trei filme cu teme agricole, deşi în trimestrul I a fost prevăzută realizarea a nouă filme cu această problemă ne arată că Studioul a neglijat una din problemele centrale: popularizarea campaniei însămânţărilor de primăvară şi Hotărârea Guvernului şi a CC [al] PMR cu privire la întovărăşiri. Cinematografele săteşti au fost lipsite astfel de o seamă de jurnale cu teme agricole tocmai în lunile de iarnă, în perioada cea mai prielnică pentru intensificarea muncii politice la sate“[555]. Din perspectiva propagandei comuniste, jurnalele agrare au căpătat o

importanță însemnată mai ales începând din martie 1949, începutul campaniei de colectivizare a agriculturii, moment în care caravanele cinematografice au împânzit lumea satelor şi au proiectat astfel de jurnale, precum şi filme documentare despre succesele cooperativizării în URSS. Încă de la începutul anului 1949, Eduard Mezincescu îşi susținea pledoaria pentru înlesniri fiscale acordate cinematografiei tocmai invocând rosturile propagandei prin film în succesul procesului de colectivizare în mediul rural: „Difuzarea pe o scară cât mai largă a filmelor artistice şi documentare sovietice – preciza ministrul Artelor într-un raport trimis Direcției de Propagandă şi Agitație –, precum şi dezvoltarea în raport cu capacitatea actuală de producție a producției [*sic!*] naționale de filme artistice şi documentare reprezintă mijloace puternice la dispoziția Partidului şi a Guvernului în cadrul acțiunii de agitație şi propagandă în mase, în raport cu sarcinile mari legate de îndeplinirea primului Plan de stat şi cu punerea bazelor transformării socialiste în agricultură.“556

Uneori, din diverse motive (pentru a evita rularea aceloraşi filme, pentru a combina folosirea autocamionului caravanei cinematografice cu potențialul propagandistic al artelor plastice şi vizuale cu cel al muzeisticii etc.), caravanele cinematografice se transformau în *caravane de agitație*, moment descris de Ofelia Manole, adjuncta şefului de Secție de la *Agitprop*, într-un document din 12 ianuarie 1952: „la sfârşitul lunii decembrie [1951] şi-a început activitatea în regiunea Bucureşti prima caravană de agitație. Caravana a acționat până acum cu rezultate bune în comunele cu perspectivă de gospodării agricole colective din raionul Vidra şi (din) Giurgiu. A fost transformată una din caravanele cinematografice a Comitetului regional de partid în caravană de agitație. Pe autocamioanele caravanei cinematografice au fost făcute două picturi în culori, reprezentând aspecte de la gospodăriile colective din regiune şi o caricatură mare reprezentând demascarea chiaburilor. Tot pe autocamion au fost scrise cifre în legătură cu recoltele şi câştigurile obținute în vara aceasta de colectiviştii din regiune, precum şi lozinci ce îndeamnă țărănimea muncitoare să se unească în gospodării colective. Caravana de agitație este înzestrată cu o mică expoziție alcătuită din 12 panouri cu fotomontaje şi fotografii. Fotografiile reprezintă aspecte din viața fericită a colhoznicilor sovietici, aspecte de muncă din colhozurile din Uniunea Sovietică… Caravana posedă şi o mică bibliotecă cu broşuri ce tratează probleme agricole şi un număr de broşuri spre difuzare. Pe autocamion este instalat un electrofon cu amplificare. Caravana este aprovizionată şi cu două-trei

filme din viața colhozurilor sovietice şi a gospodăriilor colective din țară, câteva jurnale şi un număr de plăci cu muzică mobilizatoare“557.

Comitetul pentru Cinematografie

Odată cu reorganizarea structurilor de partid, în 1950, regulamentul de funcționare a SPA reconfirma prerogativele Secției de control al executării hotărârilor partidului de către Ministerul Artelor şi Comitetul pentru Cinematografie (denumit îndeobşte într-o formă prescurtată Comitetul Cinematografiei)558, instituție pentru care pleda şi Gheorghiu-Dej – într-o şedință a Secretariatului – încă de la finele lui 1949559. Secția de Propagandă şi Agitație coordona principalele elemente de politică cinematografică, avizând atât planurile cu privire la difuzarea filmelor, fie ele documentare, fie artistice, cât şi proiectele de „mobilizare“ a spectatorilor – aşa-numita organizare a frecventării spectacolelor. Inițial, supravegherea ideologică se desfăşura prin intermediul Sectorului de Literatură şi Artă, care avea şi o subdiviziune care se ocupa de cinematografie. În statele de serviciu ale SLA exista şi „responsabilul Sectorului pentru cinematograf“560. Nomenclatura SPA din 1950 îi cuprindea pe componenții SLA: Pavel Țugui, şeful Sectorului, instructori: Gheorghe Gonda, Maria Ursu, Virgil Pop, Andrei Strihan, Ion Beu, Vasile Bălan561. Exista o lipsă de trei instructori. Din anul 1953 va exista un Sector de Cinematografie, separat de SLA. În plus, nomenclatura CC al PMR de care se ocupă SPA îi includea şi pe Directorul Societății Romfilm şi pe directorul ei artistic562. Romfilm, societatea de stat producătoare de filme condusă de Natalia Scurtu Corotcov, fusese tutelată de Ministerul Artelor şi intra în coordonarea Comitetului pentru Cinematografie (CpC).

CpC a fost creat în anul 1950, în iunie, printr-un decret al Prezidiului MAN; era o nouă structură instituțională – de astă dată guvernamentală –, funcționând pe lângă Consiliul de Miniştri; CpC a preluat atribuțiile privitoare la industria filmului de la Ministerului Artelor (transformat în *Comitetul pentru Artă* la 12 iulie 1950563). Primul preşedinte al Comitetului pentru Cinematografie a fost Niculae Bellu, secondat de Pavel Constantinescu şi de regizorii Victor Iliu şi Dinu Negreanu (vicepreşedinți); din Comitet mai făceau parte, ca membri: Aristid Moldoveanu, Vasile Ungureanu, Edgar Elian, Silvia Armaşu şi Elisabeta

Luca564, soția lui Vasile Luca, eliberată din funcție în 1952, odată cu „devierea de dreapta“. Comitetul pentru Cinematografie mai avea în coordonarea sa o Orchestră Simfonică, Studioul „Constantin Nottara“, cu obiectivul principal de a pregăti actorii pentru film, Studioul „Ion Creangă“, pentru producția de diafilme, şi Întreprinderea de Stat Tehnocin, creată în 1950 şi specializată în fabricarea şi importul de tehnologii sau piese de schimb necesare producției de film, inclusiv aparate de proiecție cinematografică, instalații de suntet şi lumini. Tehnocin asigura reparațiile şi întreținerea dispozitivelor cu care erau dotate cinematografele şi caravanele. În 1951 au fost puse în funcțiune primele aparate de proiecție fabricate în țară565. Comitetului i se subordona şi Sectorul de Cercetări ale Cinematografiei (ulterior: Institutul de Cercetări şi Invenții), care a luat ființă în 1950 şi era format din trei laboratoare (pentru proiectarea de utilaj cinematografic, pentru fotoprocese şi tehnica sunetului)566.

La 30 octombrie 1953, odată cu înființarea Ministerului Culturii, Comitetul Cinematografiei se transformă în departament al ministerului, luând numele de Direcția Generală a Cinematografiei, dar Niculae Bellu a continuat să fie titular până la sfârşitul anului 1955. Comitetul edita şi o revistă, *Probleme de cinematografie*, care în 1955 a fost redenumită *Film*. În timpul lui Niculae Bellu s-au înființat mai multe unități de învățământ: Şcoala medie tehnică pentru cinematografie, o şcoală de specializare cu durata de un an pentru operatori, regizori şi scenografi; o şcoală profesională de trei ani; două şcoli profesionale de doi ani; o şcoală de calificare de opt luni şi o şcoală medie serală. Pe de altă parte, în intervalul 1949–1952, au fost trimişi 35 de studenți să specializeze în URSS la Institutul de Cinematografie, la secțiile regie, scenografie şi operatorie567.

Planificarea în domeniul creației şi producției de film

Încă de la început, noul Comitet pentru Cinematografie a supervizat şi crearea unei şcoli superioare de film, separată de Institutul de Teatru, ceea ce a condus la înființarea, chiar în septembrie 1950, a Institutului de Artă Cinematografică, cu 30 de locuri pentru actori, 20 pentru regizori şi 30 pentru operatori. Conform planului de recrutare anuală, au fost selecționați tineri din 25 de centre ale țării. Adoptarea legii planului cincinal de dezvoltare a economiei naționale (1951–1955) – la finele lui 1950 – a avut

implicaţii şi asupra domeniului cinematografic. În contextul în care maşina de propagandă comunistă clama faptul că refacerea economică s-a încheiat, întrucât volumul producţiei industriale l-a depăşit pe cel din 1938, în ianuarie 1951 a fost lansat la Comitetul Cinematografiei primul jurnal cinematografic al cincinalului; erau prevăzute să fie realizate 490568.

SLA veghea, între altele, şi la îndeplinirea acestor norme ale planului cincinal. O nouă lozincă suna astfel: „Pentru o producţie mărită de filme cu un înalt nivel ideologic şi artistic, pentru realizarea Planului Cincinal Cinematografic!“569 Documentele care consemnau succesele şi eşecurile se numeau tot *planuri*. Planul de muncă al SLA pe anul 1951, din 11 ianuarie 1951, prevedea în ceea ce priveşte chestiunile ce ţineau de cinematografie: controlul realizării de către Comitetul pentru Cinematografie a trei filme artistice şi a 15 filme documentare; controlul activităţii CpC în legătură cu construirea studiourilor cinematografice şi organizarea teatrului şi a orchestrei cinematografice570. În legătură cu problemele specifice cinematografiei, planul menţiona următoarele sarcini: „1. se va întocmi o informaţie scrisă despre activitatea şi metodele de muncă folosite de Comitetul de Cinematografie; 2. controlul pregătirii filmului documentar *Pentru pace trainică, pentru democraţie populară*, a filmelor artistice: *Viaţa învinge* şi *Nopţile din iunie*; 3. vom ajuta Comitetul Cinematografiei în pregătirea scenariilor: *Momente din lupta Partidului Comunist Român*, de Stela Moghioroş şi Mihail Davidoglu, şi filmul *Filimon Sârbu*, de Petre Iosif; 4. controlul difuzării filmelor la cinematografele căminelor culturale şi la caravanele cinematografice din regiunile Constanţa, Timişoara şi Galaţi (îndeosebi în gospodăriile agricole colective şi de stat). Se va întocmi o informaţie scrisă. Se va dezbate în şedinţa cu responsabilii sectoarelor de artă din aceste regiuni; 5. controlul executării jurnalelor speciale pentru sate de popularizare a agriculturii sovietice şi a succeselor gospodăriilor agricole colective din ţara noastră. Se va întocmi o informaţie scrisă. Se va ţine o şedinţă cu Comitetul de Cinematografie; 6. vom controla felul cum Comitetul Cinematografiei organizează teatrul şi orchestra de la cinematografie; 7. se va controla organizarea de către Comitetul Cinematografiei, în colaborare cu Uniunea Compozitorilor, a unei discuţii asupra muzicii filmelor documentare (*Pentru industrializare, pentru socialism*, de Gh. Dumitrescu, şi *Canalul Dunărea–Marea Neagră*, de Mendelsohn)“571.

Conţinutul şi temele filmelor artistice şi documentare care urmau să fie realizate şi/sau se aflau în pregătire erau puternic dependente de contextul

politic-ideologic, de discursul luptei de clasă şi de necesităţile propagandistice de nuanţă totalitară pe care le implica procesul de construire a socialismului. Asocierea unor ilegalişti comunişti pentru definitivarea scenariilor – precum Stela Moghioroş (născută Estera Radoşoveţki[572], căsătorită apoi cu Alexandru Moghioroş) şi Petre Iosif – asigura o dată în plus puritatea ideologică şi „acurateţea“ creaţiilor artistice realist socialiste. Dar Stela Moghioroş, pe lângă sarcina de a-l sprijini pe dramaturgul Mihail Davidoglu la scenariul filmului *Momente din lupta Partidului Comunist Român*, putea fi consultată şi chemată să ofere detalii – în calitatea sa de delegată a PMR pe lângă revista Cominformului[573] – şi pentru documentarul *Pentru pace trainică, pentru democraţie populară*, numele organului de presă al Biroului Informativ al Partidelor Comuniste şi muncitoreşti; redacţia revistei Cominternului se afla la Bucureşti şi era condusă de Mark Borisovici Mitin, unul dintre principalii doctrinari stalinişti, apropiat de Gheorghiu-Dej, pe care se pare că l-a sprijinit în lupta contra grupării Ana Pauker. Tentativa de a face aceste filme cât mai atractive, inclusiv prin cooptarea unor compozitori cunoscuţi (Gheorghe Dumitrescu, Alfred Mendelsohn), care să asigure fundalul muzical, s-a accentuat, mai ales că însuşi Niculae Bellu era nevoit să admită – cu ocazia unei şedinţe desfăşurate la SLA la 20 ianuarie 1951 – că multe săli de cinematograf duc lipsă de spectatori. Preşedintele Comitetului pentru Cinematografie a dat ca exemplu „filmele cu un înalt conţinut ideologic“, care au puţini spectatori. Pe lângă filmele documentare ideologizate în cel mai înalt grad, Bellu oferea ca exemplu „minunatul film *Marele cetăţean* [care] atât în capitală, cât şi în provincie a fost vizionat de un număr mic de spectatori. De exemplu, la Timişoara, într-o săptămână, acest film a fost vizionat de numai cinci mii de oameni. În general, în anul 1950, de abia 48% din posibilităţile cinematografelor au fost folosite“. Pornind de la constatarea că festivalurile filmului sovietic au atras un număr mai ridicat de spectatori, N. Bellu a propus organizarea cu o frecvenţă mai mare a acestor manifestări, precum şi „intensificarea muncii de agitaţie în jurul filmelor, crearea de legături strânse între cinematografe şi uzine, controlul permanent al activităţii cinematografelor de către Comitetele de partid regionale şi raionale, intensificarea muncii de popularizare a filmelor prin presă şi reviste“[574]. După un an şi jumătate, N. Bellu era criticat însă din nou într-un document al SPA, datat 28 iunie 1952: „Lipsa de preocupare a Comitetului Cinematografiei faţă de munca cinematografelor face ca acestea să nu simtă marea răspundere ce o au faţă de filmele sovietice. Aşa

s-a putut întâmpla ca, la cinematograful *Scala* din Bucureşti, filmul *Marele cetățean* să nu aibă public.“[575] La puțin timp, ARLUS tipărea scenariul cinematografic al peliculei *Marele cetățean* (regia: Fridrih Ermler) şi îi asigura o largă distribuire, îndemnându-i în acelaşi timp pe cititori – adică pe potențialii spectatori – să trimită impresiile către editor (în speță, Editura Cartea Rusă)[576].

De altfel, în curând, datorită rețelei privilegiate de săli de proiecție deținute de ARLUS, instructorii SLA aveau să propună întrebuințarea sa de către alte instituții culturale, care se confruntau cu probleme logistice şi nu aveau un sediu adecvat. Într-o informare din 13 februarie 1952, Ion Beu nota faptul că „pentru manifestări culturale, conferințe, spectacole de cinematograf, Consiliul General al ARLUS posedă în Bucureşti două săli de spectacole: Casa prieteniei româno-sovietice din str. Batişte şi Sala Orfeu din Calea Victoriei“. Unele conferințe susținute la Sala Orfeu – cu o capacitate de 600 de locuri – erau urmate de festivaluri artistice sau de filme. „La conferințele urmate de film – adăuga Beu –, majoritatea publicului vine după terminarea conferinței şi atunci umple sala până la refuz. Publicul este format în mare majoritate din pensionari, bătrâni, membri ai ARLUS-ului, care vin în special pentru a vedea gratuit un film“. În final, instructorul SLA propunea ca ARLUS să cedeze Teatrului „Țăndărică“ Sala Orfeu[577].

Cum am şi subliniat, una dintre problemele centrale ale noii cinematografii era mobilizarea spectatorilor la filmele cu mesaj ideologic. În 1952, la o şedință de analiză a situației din cinematografie – reuniune prezidată de Ofelia Manole – mai erau identificate şi alte carențe: în mai multe regiuni din țară nu se prezintă spectacole de teatru şi cinematograf; foarte des cinematografelor sindicale le sunt repartizate numai filme documentare care, în plus, sunt şi uzate (aceeaşi situație fiind întâlnită şi în cinematografele din provincie; în general, prețurile stabilite pentru un spectacol de cinema sunt ridicate; în întreprinderi există responsabili culturali la sindicate cu un „nivel politic scăzut“, care nu sunt în stare să desfăşoare o muncă de popularizare a pieselor şi filmelor; la unele cinematografe din capitală este dezordine, murdărie, ceea ce îndepărtează publicul. Ofelia Manole a fost şi cea care a tras concluziile – problemele trebuie să fie discutate în birourile organizațiilor de partid, mai ales „modul cum trebuiesc folosite spectacolele de teatru şi cinematograf“ şi „în acest sens [birourile trebuie] să alcătuiască un plan de muncă care să conțină o serie de măsuri concrete pentru a mobiliza din ce în ce mai mulți spectatori

la teatre şi cinematografe“578.

Planurile de muncă ale SLA de la începutul deceniului şase indică preocuparea recurentă pentru „controlul pregătirii“ filmelor artistice şi documentare, precum şi verificarea atentă a scenariilor579. Când întârzierile şi modificările frecvente erau evidente, Sectorul ideologic era constrâns să îşi facă severe autocritici, cum este şi cea din 12 aprilie 1951, cuprinsă într-o Informaţie asupra îndeplinirii planului de muncă pe trimestrul I: „s-au controlat filmele artistice *Viaţa învinge* şi *Nopţile din iunie* (parţial) şi scenariul *Momente din lupta Partidului Comunist Român*. […] La Comitetul Cinematografiei n-am studiat metodele de muncă ce se folosesc. Nu s-a controlat executarea jurnalelor pentru sate. De asemenea, dezbaterea asupra muzicii filmelor a fost amânată“580. Planul de muncă al SLA pentru perioada 1 iulie–30 septembrie 1951, datat 13 iulie 1951, cuprindea următoarele puncte în ceea ce priveşte controlul asupra Comitetului Cinematografiei: 1. vom face propuneri pentru constituirea Consiliului Artistic al Cinematografiei şi modul lui de funcţionare; 2. controlul pregătirii filmelor documentare *Republica Populară Română* (tehnicolor), *Baia Mare*, *Despre pionieri şi tineret pentru Festivalul de la Berlin* şi *Cimentul*; 3. controlul pregătirii filmelor artistice *Mitrea Cocor* şi *Nicolae Bălcescu*; 4. se vor controla scenariile *Filimon Sârbu* şi *Glasul gornistului*; 5. se va controla difuzarea filmelor la sate şi popularizarea filmului artistic *Viaţa învinge* în regiunile Teleorman, Bacău şi Bihor. Se va pregăti o informaţie cu privire la caravanele cinematografice la sate; 6. vom asigura numirea unui director de cadre la Comitetul pentru Cinematografie581; 7. vom studia activitatea Direcţiei de cadre şi învăţământ din Comitetul Cinematografiei“582.

Trebuie precizat că unele filme, dintre cele enumerate, nu au mai fost terminate. *Nicolae Bălcescu* (apoi *Bălcescu*) – menit să celebreze împlinirea unui centenar de la moartea cunoscutului militant paşoptist – nu a fost finalizat; la Arhiva Naţională de Film au mai rămas doar probe cu actori (Clody Bertola, Emanoil Petruţ ş.a.)583. Aceeaşi soartă a avut-o *Filimon Sârbu*. Alte filme au suferit modificări la nivelul scenariului, fiind schimbat inclusiv titlul: *Glasul gornistului* a devenit *Nepoţii gornistului*, iar *Nopţile din iunie* a primit numele *În sat la noi*584. Nuvela *Nopţile din iunie*, de Petru Dumitriu, scenarizată tot de cunoscutul romancier, a fost regizată de Jean Georgescu şi Victor Iliu585. Filmul *Viaţa învinge* (regia: Dinu Negreanu) a avut premiera la sfârşitul anului 1951; intelectualului care rămâne fidel vechiului regim, şi aflat aproape inevitabil în serviciul

agenţiilor de spionaj ale imperialismului, i se opune intelectualul de tip nou, cu adevărat patriot şi dedicat profesiei sale – profesorul Dan Olteanu (interpretat de George Vraca). Filmul – deşi a avut o distribuţie formată din mari actori (George Vraca, Irina Răchiţeanu, Valentin Valentineanu, Gheorghe Ciprian, A. Pop Marţian, Fory Etterle) – nu a putut să înlăture schematismul rolurilor şi al scenariului (realizat de dramaturgul Aurel Baranga împreună cu Dinu Negreanu)586, în fapt o ecranizare după piesa *Iarbă rea*, de Aurel Baranga587.

Dacă *Viaţa învinge* este un film despre realităţile industrializării, cu tentativele de sabotare a descoperirilor tehnice autohtone, *În sat la noi* este primul film artistic despre colectivizarea agriculturii şi despre rezistenţa chiaburilor faţă de transformarea socialistă a lumii rurale. Filmul regizat de Jean Georgescu şi Victor Iliu îi avea ca actori principali pe Constantin Ramadan, George Manu, Nucu Păunescu, Aurel Ghiţescu şi Liviu Ciulei (care debuta ca actor)588. *În sat la noi* a cunoscut numeroase proiecţii, mai ales la cinematografele rurale, şi a fost distins la Festivalul Internaţional al Filmului de la Karlovy Vary, din 1952, cu Premiul pentru cel mai bun scenariu de film589. O Informaţie a SLA din 16 septembrie 1952 consemnează câteva date privitoare la proiecţiile de care a beneficiat pelicula începând de la lansarea sa: „Comitetul Cinematografiei a întocmit un plan special pentru difuzarea filmelor *În sat la noi* şi *O viaţă nouă* la căminele culturale şi GAC. Astfel, filmul *În sat la noi* a fost difuzat până acum în 516 cămine culturale şi GAC, iar filmul documentar *O viaţă nouă* a fost prezentat la 561 de cămine culturale şi GAC. În acest an au fost create şi difuzate încă 6 jurnale agricole cu teme legate de activitatea GAC şi a întovărăşirilor agricole. Ele au fost prezentate la 237 cinematografe săteşti din GAC şi cămine culturale.“590

Filmul Mitrea Cocor

Dar un film mult mai important, din punctul de vedere al mizei propagandistice, a fost Mitrea Cocor, ecranizarea operei omonime publicate în 1949, un adevărat bildungsroman al realismului socialist591, prima lucrare în care Mihail Sadoveanu adera plenar la proza propagandistică de tip jdanovist. Scenariul a fost semnat de Profira Sadoveanu şi Valeria Sadoveanu, iar regia a fost asigurată de Marietta

Sadova şi Victor Iliu. Instanțele ideologice ale PMR aveau multe motive să urmărească mai atent realizarea acestui film, îndeosebi pentru că era vorba atât de exploatarea numelui şi a operei lui Sadoveanu, cât şi de un scriitor (acum practic şi „scenarist“) cunoscut şi în URSS, țara „Luminii de la Răsărit“, careia marele prozator îi închinase adevărate ode după 1944. În vara lui 1951 au început filmările la Mitrea Cocor, dar autoritățile cenzoriale au descoperit repede că „scenariul avea o serie de lipsuri serioase“ şi că „pentru interpretarea unor roluri principale au fost aleşi unii artişti nepotriviți. Din aceste motive turnarea filmului a fost oprită trecându-se la refacerea scenariului“. Inițial, în rolul lui Mitrea Cocor a fost desemnat Octavian Cosmuță, însă în cele din urmă s-a renunțat la el şi a fost ales Septimiu Sever592. Dar controalele au continuat şi inclusiv SLA a trebuit să îşi facă o severă autocritică, lucru care se vădeşte într-o Dare de seamă semnată de instructorul Gheorghe Gonda, datată 20 decembrie 1951, cu privire la îndeplinirea planului de muncă pe anul 1951: „În activitatea Sectorului [SLA] au fost şi cazuri de lipsă de vigilență. Nu s-a controlat turnarea filmului Mitrea Cocor, ceea ce a cauzat statului pierderi însemnate“593.

Pelicula a fost finalizată în prima parte a anului 1952, dar între timp situația politică s-a schimbat, fapt ce a determinat şi modificarea (înăsprirea) condițiilor de apariție şi de lansare în cinematografe a filmelor artistice. Practic, orice film terminat trebuia supus de Comitetul pentru Cinematografie aprobării Biroului Politic594 (în noua lui componență, fără gruparea „deviaționistă“ Ana Pauker, Biroul era alcătuit din: Gheorghe Gheorghiu-Dej, Gheorghe Apostol, Miron Constantinescu, Iosif Chişinevschi, Alexandru Moghioroş, Emil Bodnăraş, Petre Borilă, Constantin Pârvulescu şi Chivu Stoica). De un regim asemănător – în ceea ce priveşte avizarea ideologică la cel mai înalt nivel, superior SPA – mai „beneficiase“ în epocă doar Imnul de Stat al RPR. În consecință, SPA decidea la 22 august 1952 – prin Planul de măsuri pentru intervalul 1 iulie–10 octombrie 1952 –, să supună aprobării Biroului Politic filmul *Mitrea Cocor*, ceea ce transforma acest organ al CC într-un fel de patron al cinematografiei care ar fi putut aspira la rolul similar jucat de Stalin în evoluția filmului sovietic595. Hotărârea Secției ideologice mai prevedea şi o amplă mediatizare a peliculei, care să culmineze cu un articol consistent chiar în *Scânteia*. Filmul a cunoscut şi o recunoaştere în cadrul Blocului sovietic, fiind recompensat la Festivalul Internațional al Filmului de la Karlovy Vary cu Premiul pentru progresul social596. Acordarea distincției

avea şi o dimensiune politico-ideologică, nu doar una care ținea de estetică (fie ea realist-socialistă). Au urmat mai multe recenzii, cronici şi articole despre film şi despre validarea sa „internațională“597. Un referat cu privire la critica şi bibliografia în presă, datat 12 noiembrie 1952, consemna regimul mediatic special de care a avut parte pelicula regizată de Marietta Sadova şi Victor Iliu: „În perioada 1 iulie–10 noiembrie au apărut un număr mic de recenzii de film: patru în *Scânteia* şi *Viața sindicală*, şi nouă în *România liberă*“ şi faptul că „filmul [în general] este de asemeni foarte slab popularizat. Din numeroasele filme care au fost prezentate pe ecranele noastre au fost recenzate un număr extrem de mic (17 filme în patru luni). Multe dintre recenziile de filme sunt la un nivel foarte scăzut. Recenzii mai bune au fost scrise despre filmele *Mitrea Cocor* şi *Neuitatul an 1919*.“598 În mod semnificativ, filmul românesc era pus alături de pelicula sovietică *Neuitatul an 1919* care proslăvea rolul lui Stalin din timpul războiului civil599. Evident, era vorba de o falsă receptare, deoarece vechea critică de film fusese practic suprimată. La un an distanță de la premiera filmului apăreau şi fragmente din scenariul regizoral *Mitrea Cocor*, semnat de Marietta Sadova şi Victor Iliu600, fiind publicat în periodicul *Probleme de cinematografie*, care, începând din 1952, nu mai era doar un buletin intern al CpC, ci o „revistă publică“601. Dincolo de premiul obținut la Karlovy Vary, relevanța estetică şi succesele externe ale filmelor româneşti sunt inferioare în raport cu creațiile cinematografice din țările abia comunizate ale Estului european, dacă ar fi să amintim doar *Ostatni etap* („Ultima etapă“) al regizoarei poloneze Wanda Jakubowska, realizat în 1948 şi premiat la Festivalul de la Marienbad602.

Demascarea devierii de dreapta şi impactul asupra cinematografiei

Revenind la intensificarea controlului asupra creației de film, la măsura vizionării producțiilor artistice chiar de către membrii Biroului Politic, trebuie spus că anihilarea de către gruparea Gheorghiu-Dej a aşa-zisei devieri de dreapta a avut repercusiuni însemnate asupra vieții artistice şi intelectuale, declanşând un nou val de epurări şi demascări la nivelul instituțiilor culturale şi al ministerelor care gestionau probleme artistice. Imaginea celor trei „deviaționişti“ (Vasile Luca, Teohari Georgescu, Ana

Pauker603) fusese imortalizată în intervalul 1944–1952 în diverse fotografii, filme documentare, picturi şi alte creaţii de artă plastică şi vizuală. La rândul său, Elisabeta Luca („tovarăşa Bety“) – în calitate de membru al Comitetului pentru Cinematografie – a cunoscut numeroşi actori, regizori precum şi funcţionari şi activişti din domeniul creaţiei şi producţiei de film. În 1952, Elisabeta Luca a fost arestată şi supusă timp de doi ani mai multor interogatorii care aveau în principal scopul de a strânge probe incriminatorii în ceea ce îl priveşte pe Vasile Luca604. Presiuni felurite s-au exercitat şi asupra unor intelectuali şi artişti care au participat în vreun fel la crearea unui cult al personalităţii în cazul celor trei potentaţi comunişti căzuţi în dizgraţie. În contextul „devierii de dreapta“, inclusiv Comitetul pentru Cinematografie şi instituţiile din subordine au trecut prin epurări şi anchete de partid, zguduiri care nu l-au ocolit nici pe Niculae Bellu, asupra căruia s-au îndreptat mai multe critici. Într-un Referat cu privire la activitatea Comitetului Cinematografiei din 28 iunie 1952 se menţiona că: „În şedinţa de prelucrare a articolului redacţional din Scânteia – Pentru continua întărire a Partidului –, un număr mare de salariaţi au criticat aspru metodele de comandă, de înăbuşire a criticii de jos care s-a manifestat la tovarăşul Bellu şi la alţi tovarăşi din conducerea Comitetului şi a Studiourilor [Bucureşti şi Alexandru Sahia]. În rândurile salariaţilor domneşte o atmosferă de nesiguranţă atunci când trebuie să ia poziţie faţă de lipsurile conducerii Comitetului. Astfel, electricianul Roşu Eftimie, membru de partid de la Studioul Bucureşti, fiind întrebat de ce nu s-a înscris la discuţii, a răspuns cam în felul acesta: «Tovarăşe, eu am foarte multe de spus, dar din cuvântul tovarăşilor Bellu şi Pavel Constantinescu am înţeles că e mai bine să tac»“605.

Documentele *agitprop* seamănă cu scenariile cinematografice scrise în epocă şi îmbibate cu retorica obsesivă a luptei de clasă şi a denunţării imperialismului. Acuzaţiile care vizau de fapt anturajul Elisabetei Luca se apropie de cele formulate împotriva Anei Pauker, iar pactul celei din urmă cu legionarii (înfierat vehement de Dej et co.) pare să corespundă cu rechizitoriul îndreptat contra conducerii CpC, pigmentat cu învinuiri privitoare la tolerarea fasciştilor şi legionarilor în instituţiile legate de cinematografie. Dintr-un referat al SLA *cu privire la activitatea Comitetului Cinematografiei*, datat 19 iulie 1952, aflăm mai multe detalii despre proporţiile epurărilor din 1952: „de la înfiinţarea sa, Comitetul Cinematografiei a întâmpinat mari greutăţi în muncă, deoarece majoritatea cadrelor de specialişti proveneau din vechea cinematografie, moştenită de

la regimul burghezo-moşieresc. Multe din aceste elemente au fost fascişti notorii, exploatatori, agenți de siguranță, unelte ale diferitelor Legații imperialiste şi au menținut în cadrul instituțiilor Comitetului Cinematografiei o atmosferă dușmănoasă față de regimul nostru, încercând să saboteze producția de filme artistice şi creşterea de noi cadre cinstite“606. În continuare, documentul trecea şi la unele nominalizări: „O serie din aceste elemente care nu erau specialişti şi nu dețineau posturi de neînlocuit, ca de exemplu: Crivăț Vladimir – funcționar la Serv[iciul] Planificării – care a făcut şcoala militară în Germania şi s-a reîntors în țară după 23 august 1944; Posmantir Tudor – funcționar la Tehnocin – proprietar, fostul bărbat al lui Lupeasca [*sic!* Elena Lupescu, *n.n.*]607, decorat de împăratul Japoniei; Petrescu Vladimir – asistent operator de vederi, fiul unui agent de siguranță; Visu Ioan – fost legionar, chiabur608 –, Albuleț Maria, contabilă la Studioul „Alexandru Sahia“ (soțul său lucrează la Legația Americană); şi alții au fost menținuți până în anul acesta în serviciile Comitetului Cinematografiei. În urma măsurilor luate de către conducerea Secției de Propagandă şi Agitație, conducerea Comitetului Cinematografiei a înlăturat din aparatul său peste 200 de elemente care s-au dovedit a fi ostile regimului nostru. În problema înlăturării unor elemente dușmănoase care nu erau absolut indispensabile producției de filme, până la apariția documentelor de partid, conducerea Comitetului Cinematografiei a manifestat o atitudine şovăielnică. În aparatul Comitetului Cinematografiei au fost încadrați în ultimul an o serie de elemente noi, muncitoreşti, absolvenți ai diferitelor facultăți, ai Şcolii de Literatură «Mihail Eminescu» etc.“609 Şcoala de Literatură şi Critică Literară „M. Eminescu“ tocmai furniza regimului primii absolvenți, în care autoritățile îşi puneau speranța că vor reprezenta o nouă generație de scriitori (dar şi de scenarişti). „Cadrele decid totul“, afirma Stalin, iar cei din jurul lui Gheorghiu-Dej s-au ghidat după această lozincă. Un document al SLA din iulie 1952 critica aspru Direcția Cadrelor din Comitetul pentru Cinematografie: „Comitetul nu s-a preocupat îndeaproape de a ajuta cadrele tinere în procesul de producție şi [de] promovarea acestora în posturi de conducere. Direcția Cadrelor în frunte cu tov. Bordeianu, directorul adjunct, a dus o muncă birocratică, nepreocupându-se de ridicarea nivelului profesional al elementelor muncitoreşti.“610 Deci nu este exclus ca schimbarea directorului Direcției Cadre din CpC să fi pregătit valul de epurări din 1952.

Pe de altă parte, în documentele PMR este subliniat faptul că

mediatizarea celor trei „deviaţionişti“ a eclipsat atât promovarea lui Gh. Gheorghiu-Dej în cadrul jurnalelor de actualităţi, cât şi sprijinul popular de care se bucură prim-secretarul CC al PMR: „jurnalul în ediţie specială cu subiectul *Alegerea tovarăşului Gh. Gheorghiu-Dej preşedinte al Consiliului de Miniştri* cuprinde câteva imagini sărace care nu oglindesc entuziasmul pe care l-au manifestat masele muncitoare cu prilejul acestui eveniment“611. Referatul din care am citat făcea evident referire la înlocuirea lui Petru Groza din funcţia de prim-ministru, la 2 iunie 1952 şi la tendinţele de a oculta meritele lui Dej şi de a favoriza un cult al personalităţii pentru Vasile Luca, Teohari Georgescu şi Ana Pauker. La rândul său, Dej se confrunta cu o serie de limitări în ceea ce priveşte promovarea propriei sale persoane, impuse în primul rând de sovietici612.

Organizaţiile de bază din instituţiile de artă

Probabil şi din acest motiv, în loc să fie subliniat în primul rând rolul liderului, secretarul general al CC al PMR care combătuse acţiunea antipartinică, a avut loc o deplasare a accentului politic spre retorica privitoare la întărirea organizaţiilor de partid, inclusiv cele de la nivelul instituţiilor de cultură şi artă. Pentru îndreptarea activităţii CpC, după „devierea de dreapta“, au avut loc o serie de şedinţe de analiză şi de prelucrare a documentelor privind „devierea“, reuniuni care s-au desfăşurat în principal la SPA, condusă de Leonte Răutu, dar nu numai613. La fel ca şi Iosif Chişinevschi, Răutu a fost de partea lui Gheorghiu-Dej pe parcursul disputei sale din partid cu Ana Pauker614, deşi aparent era mult mai legat de aceasta din urmă, cu care împărtăşise inclusiv exilul sovietic din intervalul 1940–1944615. Linia politică trasată la aceste şedinţe, ca şi cu alte ocazii, a vizat continua întărire a birourilor organizaţiilor de bază din CpC şi din instituţiile subordonate Comitetului. De fapt, această formulă deriva din lozinca principală cu care a fost combătută „devierea“, aceeaşi cu titlul articolului redacţional din Scânteia: pentru continua întărire a partidului616.

Într-un *Referat cu privire la activitatea Comitetului Cinematografiei* din 28 iunie 1952 se propunea: „organizarea la Secţia de Propagandă şi Agitaţie a unei şedinţe de analiză a activităţii Comitetului Cinematografiei; […] Comitetul orăşenesc de partid Bucureşti să însărcineze un instructor

care să ajute la întărirea birourilor organizației de bază din întreprinderile Comitetului Cinematografiei“617. În urma mai multor verificări, descinderi şi şedinţe, instanţele ideologice au mai constatat următoarele: „Comitetul Cinematografiei nu acordă atenţie suficientă ridicării nivelului politic şi profesional al operatorilor şi regizorilor de la Studioul Alex[andru] Sahia, care creează filme documentare şi jurnale. Mulţi dintre operatori şi regizori nu citesc nici ziarul *Scânteia*. […] La şedinţele de prelucrare a articolului redacţional a reieşit că tovarăşii din conducerea Comitetului şi a Studiourilor nu duc o muncă colectivă de dezbatere a problemelor de creaţie ca să ajute în felul acesta la ridicarea nivelului politic şi artistic al filmelor. La unii tovarăşi, îndeosebi a celor din conducerea studiourilor, se manifestă birocratism, lipsă de grijă faţă de oameni şi de stimularea iniţiativei lor.“618 Întărirea birourilor organizațiilor de bază era concluzia logică pentru îmbunătățirea vieții de partid şi a creației artistice. Numai că multe dintre aceste birouri erau descompletate – verificările din partid, combaterea susținătorilor „devierii“, eliberările din funcție ale celor suspectați că ar fi fost complicii grupării Vasile Luca – Ana Pauker – Teohari Georgescu etc. au condus la diminuarea numărului de membri ai biroului (BOB). Probabil unele Comitete orăşeneşti şi raionale de partid ezitau să numească înlocuitori tocmai de teamă că aceşti succesori nu ar corespunde pe deplin criteriilor politico-ideologice ale taberei învingătoare. Această paralizie este surprinsă în decembrie 1952, într-un referat de bilanț al SPA: „Birourile org[anizațiilor] de bază de la o serie de instituții de literatură şi artă sunt descompletate. Astfel, biroul org[anizației] de bază de la Comitetul Cinematografiei, care ar trebui să fie alcătuit din cinci tov[arăşi], de câteva luni el funcționează cu un singur tovarăş; org[anizația] de bază a făcut din vreme propuneri pentru complectarea biroului, însă Raionul Stalin până în prezent nu le-a dat nici un răspuns.“619 Al doilea fenomen îl reprezenta dezangajarea, evitarea implicării politice a unor artişti, tocmai din cauza atmosferei de teroare ideologică şi a climatului de suspiciune generalizată: „Într-o serie de org[anizații] de bază din instituțiile de literatură şi artă – continua referatul sus amintit – [există] un număr însemnat de membri de partid care nu participă la aplicarea în viață a sarcinilor ce stau în fața org[anizației] de bază respectivă. Astfel, în org[anizația] de bază a Comitetului Cinematografiei sunt un număr însemnat de membrii de partid (15 membri de partid din totalul de 51) care nu au sarcini concrete; în afară de şedinţe, nu participă la viața de partid“620.

În bilanțul făcut de Secția ideologică se mai constata faptul că învățământul de partid în organizația de bază de la Comitetul Cinematografiei se desfăşoară cu precaritate. Cercul de studiere a istoriei PCUS, anul I, din organizația de partid a CpC este lipsit de aportul unui propagandist şi a ținut de la începutul lui 1952 doar două lecții. În plus, „16 tovarăşi [din 51, *n.n.*] nu activează în nici formă de învățământ, iar cei care urmează cursurile Universității Serale de Partid de pe lângă Comitetul Orăşenesc PMR Bucureşti nu sunt controlați şi ajutați de biroul org[anizației] de bază“621.

Scenariile de film

O pătrunzătoare analiză privitoare la scenariile literare şi regizorale din deceniul şase a realizat Angelo Mitchievici, cunoscut pentru studiile sale de istorie a literaturii şi filmului în anii regimului comunist. Pornind pe urmele interpretărilor istoricului şi criticului de film Valerian Sava, Angelo Mitchievici consideră că în anii 1950 există o adevărată preeminență a scenariului asupra regiei de film propriu-zise şi că textul constituie un fel de libret ideologic, adaptat doctrinei realist socialiste622. Preocuparea aproape obsesivă pentru scenariu reiese şi din conținutul documentelor de arhivă, care abundă în relatări despre convocarea unor şedințe de analiză, dezbateri etc. privitoare la rolul scenariilor de film şi la colaborarea dintre prozatori, oameni de teatru şi film, mai ales regizori, şi activiştii CpC. Era vorba evident şi de o cooperare interinstituțională, care implica Uniunea Scriitorilor din RPR, Comitetul pentru Cinematografie, Comitetul pentru Artă, SPA/SLA. Într-un Referat cu privire la activitatea Comitetului Cinematografiei din 28 iunie 1952 se propuneau: „organizarea la Secția de Propagandă şi Agitație a unei şedințe de analiză a activității Comitetului Cinematografiei; Uniunea Scriitorilor şi Comitetul Cinematografiei să organizeze o dezbatere cu scriitorii pentru crearea de scenarii de filme. Revistele şi ziarele din Bucureşti să deschidă în paginile lor o dezbatere asupra problemelor de bază care stau astăzi în fața scenariului de film; […] [de asemenea, se impune] numirea unui tovarăş în funcția de vicepreşedinte [al Comitetului pentru Cinematografie] care să răspundă de problemele scenariilor de film“623. Aşadar, ultima funcție devenea aproape la fel de importantă ca aceea de director de cadre.

Pentru stimularea scriitorilor au fost puse la dispoziție resurse importante inclusiv materiale. Avem şi o evidență întocmită în 1952: „în anul 1951, Comitetul Cinematografiei a încheiat contracte cu 24 de scriitori pentru crearea de scenarii de film. Marea majoritate din aceşti scriitori nu au reuşit să prezinte nici până astăzi scenariile contractate, deşi au primit din partea Comitetului Cinematografiei avansuri în valoare de 2 mil[ioane] de lei vechi. […] Luca Ion a primit un avans de 220 000 de lei pentru scenariul *Contraplanul*, care nu prezintă nici o perspectivă de a fi definitivat; Puiu Maximilian şi Felea A[urel] au primit 350 000 de lei pentru scenariul *Melodia zorilor* care trebuia terminat încă la 15 ianuarie 1951; Răcăciuni Isaia şi [Camil] Baltazar au primit 280 000 de lei. […] Victor Eftimiu a angajat trei scenarii, n-a realizat nici unul şi a primit 267 500 de lei ş.a. (sumele în lei vechi)“624.

Revista de profil a CpC dedica spații însemnate scenariilor literare şi regizorale ale filmelor abia lansate sau aflate în fază finală. De multe ori acestea erau tipărite integral sau fragmentar în *Probleme de cinematografie*; între ele s-a numărat şi *Nepoții gornistului*, rod al colaborării dintre Cezar Petrescu şi Mihail Novicov, operă ce a apărut şi separat, în volum625. Autoritățile au acordat mult interes şi multe resurse pentru cele două serii din *Nepoții gornistului*. (Prima serie a avut premiera la 17 octombrie 1953626). Între figuranții care au populat secvențele cu mulțimi din film s-a numărat şi reputatul istoric Şerban Papacostea, pe atunci un tânăr cercetător rămas fără slujbă, care fusese internat la Canal (în 1950), iar apoi epurat de la Institutul de Istorie şi Filozofie al Academiei RPR (în 1952). Fără surse de venit, tânărul Papacostea s-a prezentat la selecția organizată de producătorii peliculei627, iar situația sa pare să corespundă cu cea a unor personaje din *Figuranții*, filmul de referință, din 1987, al regizoarei Malvina Urşianu.

Film profitabil versus producție ideologică

Cum am subliniat, autoritățile ideologice se confruntau cu o problemă care revenea cu recurență: mobilizarea spectatorilor la filmele cu „înalt conținut ideologic“. Pe de o parte, filmele artistice care respectau împărțirea maniheistă a lumii, a societății, cu un puternic mesaj militant dogmatic, prosovietic, „pacifist“ etc. nu se bucurau de o mare atenție din

partea spectatorilor, care frecventau mai degrabă alt gen de spectacole de cinema (adică puținele filme de divertisment occidentale – cele care primiseră viza ideologică –, austriece etc.). Pe de altă parte, aceleaşi autorități, dar mai ales organizațiile de partid şi cele fiscale exercitau o intensă presiune asupra întreprinderilor cinematografice locale şi a Direcției Rețelei Cinematografice de a face economii, de a obține câştiguri cât mai mari de pe urma difuzării filmelor în sălile de cinema pe care le gestionau628. Ministerul de Finanțe se arăta mai puțin îngăduitor decât CpC în ceea ce priveşte facilitățile fiscale (impozite, taxe diferențiate în funcție de zona în care era plasat cinematograful) şi cheltuielile privind difuzarea filmului. În aceste condiții, Direcția Rețelei Cinematografice şi întreprinderile cinematografice regionale au amânat sau au reprogramat mai multe filme cu mesaj propagandistic pronunțat, în general evitate de spectatori, preferând difuzarea unor lungmetraje de succes, filme de aventuri etc. care rulau cu sălile pline şi aduceau venituri sporite. A fost nevoie de un nou moment de bilanț al organelor agitprop pentru a se reveni la „normalul“ ideologic. Un document al SPA ne furnizează câteva statistici privitoare la audiențe: „filmul sovietic Cavalerul stelei de aur629 a fost vizionat de 142 000 de spectatori în 14 zile, pe când la reprezentațiile filmului Tigrul Akhbar – în 11 zile – au fost 200 000 de spectatori. Direcția Difuzării nu a folosit toate posibilitățile de propagare a filmului sovietic“630. „Filmul documentar sovietic Suntem pentru pace – continua documentul –, fiind insuficient popularizat, a întrunit un număr foarte mic de spectatori. Astfel, cinematograful Lumina cu o capacitate de 600 de locuri a avut în şapte zile, la spectacolele acestui film, numai 2 464 de spectatori. La toate cele trei reprezentații zilnice a întrunit o medie zilnică de 251 de spectatori. Comitetul Cinematografiei nu a întreprins o muncă puternică de popularizare a filmelor care au un conținut politic şi care servesc la mobilizarea oamenilor muncii la lupta pentru pace. În loc să se fi sesizat imediat de această situație şi să ia măsuri concrete de mobilizare a oamenilor muncii la spectacolele acestui film, s-a mulțumit ca, după şapte zile, acest film să fie scos din programul cinematografului Lumina. Comitetul Cinematografiei a dat mai multă importanță filmelor austriece Copilul Dunării şi Primăvara pe gheață în loc să fie popularizate filmele sovietice.“631 În încheiere, instructorii de la SPA constatau că Direcția Rețelei Cinematografice „poartă o mare vină în ceea ce priveşte activitatea nesatisfăcătoare a unor întreprinderi regionale cinematografice. Unele din aceste întreprinderi merg pe o linie duşmănoasă de respingere a filmelor

sovietice căutând «să motiveze» că aceste filme nu aduc public şi ca atare nu pot să-şi îndeplinească planul financiar. Aşa s-a petrecut la Argeş, unde Direcţia Regională a scos de pe afiş filmul Lenin în Octombrie, înlocuindu-l cu filmul austriac Copilul Dunării, iar la Bucureşti raporta că a fost reprezentat filmul Lenin în Octombrie. Direcţia Reţelei Cinematografice a alunecat pe linia unei economii strâmte şi de neglijare a muncii politice pe care trebuia să o desfăşoare cinematografele. La Direcţia Reţelei se manifestă birocratismul. Activitatea instructorilor reţelei cinematografice nu a fost îndeajuns controlată…“632. Evident, neprogramarea filmelor sovietice nu era un gest de sfidare politică, dar SPA a preferat să dea fenomenului o lectură ideologică633.

Ca o concluzie, se poate spune că, în general, cinematografia românească a primului deceniu stalinist a fost supusă unui sistem de cenzură similar cu cel din URSS634, împrumutând şi multe dintre temele filmelor sovietice635: creaţii artistice „patriotice“, cu un mesaj antioccidental; de reconstituire istorică din perspectiva marxist-leninistă şi a luptei de clasă, dar şi filme despre construirea socialismului, industrializare şi colectivizare. A existat o diferenţă de accent: filmele româneşti nu au avut anvergura scenariului antiamerican dezvoltat în creaţiile unui Abram Romm (*Chestiunea rusă*, 1948; *Misiunea secretă*, 1950). În plus, ideea de patriotism care se degajă din lungmetrajele autohtone are un conţinut oarecum diferit de cea sovietică; patriotismul sovietic este cel al unei mari puteri care manifestă la vârf o accentuată xenofobie. Din motive tehnice, dar mai ales politico-ideologice, cinematografia autohtonă a recurs şi la un alt împrumut: infrastructura cinematografică s-a realizat prin importuri consistente din URSS. Mai mulţi regizori, actori, tehnicieni s-au specializat în spaţiul sovietic, între ei şi Victor Iliu, un elev al cunoscutului Serghei Eisenstein. Pe de altă parte, zeci de specialişti, tehnicieni etc., cu o bună reputaţie, formaţi şi afirmaţi înainte de 1944, au devenit victime ale epurărilor politice îndeosebi în anii 1951–1952. În acest context, având şi o dotare tehnică inferioară celei din Germania de Est, Cehoslovacia şi chiar Polonia, România comunistă a fost nevoită să ia în calcul trimiterea de tehnicieni, ingineri etc. la specializare în RDG. În plus, unele filme erau încă definitivate în studiourile şi laboratoarele de la Praga. Mai grav a fost însă schematismul specific erei jdanoviste, care s-a vădit la nivelul creaţiei artistice. Totuşi, dincolo de instrumentalizarea comunistă a lui Caragiale, ecranizările (mai ales *Lanţul slăbiciunilor* şi *Vizită*) realizate de Jean Georgescu în 1952 – anul

centenarului – rezistă, din punct de vedere estetic, trecerii timpului. Sunt probabil printre puținele reuşite ale erei stalinismului integral.

Note

491. Marin Radu Mocanu (coord.), *România – marele sacrificat al celui de al doilea război mondial*, vol. I, Arhivele Statului, Bucureşti, 1994, p. 312.

492. Marian Petcu, *Puterea şi cultura. O istorie a cenzurii*, cuvânt înainte de Mihai Coman, Editura Polirom, Iaşi, 1999, p. 159. Activitatea cenzurii de până la 1945 a fost surprinsă de Dinu-Ioan Nicula, „Reflectări ale cenzurii cinematografice în presa interbelică“, în Marian Petcu (coord.), *Cenzura în spațiul cultural românesc*, Editura Comunicare.ro, Bucureşti, 2005, pp. 353 şi urm.

493. ANIC, fond CC al PCR – Cancelarie, dosar nr. 52/1945, f. 10. V. şi Cristian Vasile, „Cinematografia românească în perioada de tranziție de la «epoca veche» la realismul socialist“, *1945–1949*, în *Arhivele Securității*, 4, volum coordonat de Silviu B. Moldovan, Editura Enciclopedică, Bucureşti, 2008, p. 315.

494. Valerian Sava, *Istoria critică a filmului românesc contemporan. Cu o retrospectivă de la începuturi. Obsedantul deceniu*, [vol. 1], Editura Meridiane, Bucureşti, 1999, p. 155.

495. Eugen Denize, Cezar Mâță, *România comunistă. Statul şi propaganda 1948–1953*, Editura Cetatea de Scaun, Târgovişte, 2005, pp. 113–115.

496. ANIC, fond CC al PCR – Cancelarie, dosar nr. 52/1945, f. 20.

497. *Ibidem*, f. 23.

498. *Cf.* Ana Maria Narti, *Contribuția cinematografiei la educația estetică*, în Marcel Breazu (coord.) *Educația estetică prin artă şi literatură*, Editura Academiei RPR, [Bucureşti], 1964, pp. 169–170.

499. ANIC, fond Preşedinția Consiliului de Miniştri – Stenograme, 1944–1959, dosar nr. 2/1946, f. 168.

500. *Ibidem*, fond CC al PCR – Cancelarie, dosar nr. 37/1946, f. 21.

501. *Ibidem*, f. 23.

502. *Ibidem*, f. 29.

503. *Ibidem*.

504. Călin Căliman, *op. cit.*, p. 127.

505. ANIC, fond CC al PCR – Cancelarie, dosar nr. 52/1946, ff. 17–18.

506. *Ibidem*, f. 17.

507. *Ibidem*, f. 24.

508. V. *România liberă*, nr. 1005 C, duminică 23 noiembrie 1947, p. 1.

509. Dan Georgakas, „Red Star Over Hollywood: The Film Colony’s Long Romance with the Left“, în *Cineaste*, vol. 30, Iss. 4, Fall 2005, pp. 70–71.

510. *România liberă*, nr. 1005 C, duminică 23 noiembrie 1947, p. 2.

511. Traian Popescu-Tracipone, *Amintiri despre film şi eroi*, Editura Militară, Bucureşti, 1990, p. 65.

512. Călin Căliman, *op. cit.*, p. 125.

513. *Ibidem*, p. 124.

514. ANIC, fond CC al PCR – Cancelarie, dosar nr. 165/1950, f. 30.

515. *Ibidem*, fond CC al PCR – Secția Propagandă şi Agitație, dosar nr. 46/1948, f. 3.

516. Mihai Duțu, *Aspecte ale spectacolului şi repertoriului cinematografic*, în *Cinematografia românească 1948–1975*, volum coordonat de Ion Cantacuzino şi Manuela Gheorghiu, Bucureşti, ASSP, Institutul de Istoria Artei – Editura Meridiane, 1976, p. 37.

517. „Sovromurile“, în Vladimir Tismăneanu, Dorin Dobrincu, Cristian Vasile (editori), *Raport final*, Bucureşti, CPADCR – Editura Humanitas, 2007, p. 217.

518. ANIC, fond CC al PCR – Secția de Propagandă şi Agitație, dosar nr. 87/1949, f. 40.

519. Florian Banu, *Asalt asupra economiei României. De la Solagra la Sovrom (1936–1956)*, Bucureşti, Editura Nemira, 2004, p. 141.

520. Anne Jäckel, „France and Romanian Cinema, 1896–1999“, în *French Cultural Studies*, vol. 11, 2000, p. 413.

521. Probabil este vorba despre Aleksandr Bratuha, operator de imagine şi regizor sovietic; uneori, numele său este transcris sub forma *Bratucha*.

522. ANIC, fond CC al PCR – Secția de Propagandă şi Agitație, dosar nr. 12/1952, f. 287.

523. *Ibidem*, fond CC al PCR – Cancelarie, dosar nr. 139/1948, f. 2.

524. Nicoleta Ionescu-Gură, *Stalinizarea României. Republica Populară Română, 1948–1950. Transformări instituționale*, Editura BIC ALL, Bucureşti, 2005, pp. 445–446.

525. ANIC, fond CC al PCR – Cancelarie, dosar nr. 139/1948, f. 3.

526. *Ibidem*.

527. V. Stenograma şedinței Secretariatului CC al PMR din 6 decembrie 1949; *Stenogramele şedințelor Biroului Politic şi ale Secretariatului Comitetului Central al PMR 1949*, vol. II, ediție întocmită de Camelia Moraru, Laura Neagu, Constantin Moraru, Constantin Neagu, Claudiu Dincă, Ioana Zamfir, Arhivele Naționale ale României, Bucureşti, 2003, p. 603.

528. Florian Banu, *op. cit.*, p. 142.

529. ANIC, fond CC al PCR – Secția de Propagandă şi Agitație, dosar nr. 6/1951, f. 74.

530. *Ibidem*, ff. 74–76.

531. *Ibidem*, dosar nr. 71/1951, f. 6.

532. *Ibidem*, dosar nr. 9/1948, f. 8; proces-verbal al şedinței Biroului Direcției de Propagandă şi Agitație din 15 mai 1948. Şedința a fost prezidată de Iosif Chişinevschi şi la ea au mai participat: Mihail Florescu, Nicolae Goldberger, Dumitru Mihalache, Leonte Răutu, Mihail Roller, Ladislau Vass.

533. ANIC, fond CC al PCR – Secția de Propagandă şi Agitație, dosar nr. 9/1948, f. 116.

534. *Ibidem*, f. 117.

535. *Ibidem*, dosar nr. 139/1948, f. 21.

536. *Monitorul oficial*, partea I–A, anul CXVI, nr. 174, vineri 30 iulie 1948, p. 6238.

537. Marian Petcu, *op. cit.*, pp. 168–169.

538. V. Ecaterina Oproiu, „Un sfert de veac de film românesc“, în *Cinematografia românească, 1948–1975*, volum coordonat de Ion Cantacuzino, Manuela Gheorghiu,

ASSP, Institutul de Istoria Artei – Editura Meridiane, Bucureşti, 1976, p. 10.

539. ANIC, fond CC al PCR – Cancelarie, dosar nr. 127/1949, f. 1.

540. *Ibidem*.

541. *Ibidem*.

542. *Ibidem*, fond CC al PCR – Secția de Propagandă şi Agitație, dosar nr. 87/1949, ff. 1–2.

543. *Dicționar politic*, întocmit sub redacția lui B.N. Ponomarev, Bucureşti, Editura Politică, 1958, p. 535.

544. ANIC, fond CC al PCR – Cancelarie, dosar nr. 165/1950, f. 51; v. şi Cristian Vasile, *Biserica Ortodoxă Română în primul deceniu comunist*, Editura Curtea Veche, Bucureşti, 2005, pp. 229–230.

545. ANIC, fond CC al PCR – Secția de Propagandă şi Agitație, dosar nr. 2/1950, f. 75.

546. *Ibidem*, dosar nr. 7/1949, ff. 1–3.

547. *Ibidem*, dosar nr. 87/1949, f. 41.

548. *Ibidem*, dosar nr. 12/1952, f. 222.

549. Pentru alte detalii, v. Paul Călinescu, *Proiecții în timp. Amintirile unui cineast*, Editura Sport-Turism, Bucureşti, 1982, pp. 91–105.

550. ANIC, fond CC al PCR – Cancelarie, dosar nr. 127/1949, f. 2.

551. O evidență a filmelor de ficțiune din intervalul 1949–1954, însoțită de sublinierea preluării servile a modelului sovietic, v. la Aurelia Vasile, „Le film de fiction sous le régime communiste: potentiel et perspectives d'une nouvelle recherche en Roumanie", în Christian Delporte, Laurent Gervereau, Denis Maréchal (editori), *Quelle est la place des images dans l'histoire*, Nouveau Monde Éditions, Paris, 2008, p. 204.

552. ANIC, fond CC al PCR – Secția de Propagandă şi Agitație, dosar nr. 4/1950, f. 11. La 17 ianuarie 1950, într-o şedință a Secretariatului, Raia Vidraşcu contrapunea exemplul excepțional dat de muncitorii sovietici din Donbass lipsei de vigilență care s-a produs în cazul combinatelor siderurgice româneşti: „noi multe lucruri le aplicăm pe dos (*arată exemplul cum se munceşte în URSS, la Donbass şi exemplul de la noi, de la Reşița*). Mai bine să fi lăsat să conducă legionarul Duduia la Reşița? Decât să fi condus noi?"; *Stenogramele şedințelor Biroului Politic şi ale Secretariatului Comitetului Central al PMR, 1950–1951*, vol. III, ediție întocmită de Camelia Moraru, Laura Neagu, Constantin Moraru, Constantin Neagu, Claudiu Dincă, Arhivele Naționale ale României, Bucureşti, 2004, p. 38.

553. Gherasim Domide, *Convorbiri cu actorul Ion Săsăran*, Editura Proema, [Baia Mare], 2003, p. 7. În unele documente şi lucrări memorialistice numele său apare sub forma *Asia Moraru*.

554. Într-o informație a SLA, datată 11 aprilie 1952, se consemnează faptul că: „Raporturile dintre tovarăşele Silvia Armaşu şi Asea Moraru, care de multe ori se transformau în mahalagisme, în certuri, au avut o influență negativă în activitatea Studioului"; ANIC, fond CC al PCR – Secția de Propagandă şi Agitație, dosar nr. 12/1950, f. 119.

555. *Ibidem*, dosar nr. 12/1952, ff. 118–119.

556. *Ibidem*, dosar nr. 87/1949, f. 6.

557. *Ibidem*, dosar nr. 1/1952, f. 6.

558. *Ibidem*, dosar nr. 3/1950, f. 33.

559. „Trebuie să facem neapărat un Comitet al Cinematografiei“ – afirma Dej la 6 decembrie 1949, atunci când la vârful PMR se discuta despre facilitățile fiscale pentru difuzarea filmelor; *Stenogramele şedinţelor Biroului Politic şi ale Secretariatului Comitetului Central 1949*, vol. II, *ed. cit*, p. 604.

560. ANIC, fond CC al PCR – Secția de Propagandă şi Agitație, dosar nr. 3/1950, f. 55. Proiectul de regulament al SPA menționa şi celelalte subdiviziuni ale SLA, în afară de cinematografie: literatură, teatru, muzică, arte plastice, şi radio; *ibidem*, dosar nr. 3/1950, f. 49.

561. *Ibidem*, f. 61.

562. *Ibidem*, f. 69.

563. Stelian Neagoe, *Istoria guvernelor României de la începuturi – 1859 – până în zilele noastre – 1999*, ediția a II-a revizuită şi adăugită, Editura Machiavelli, Bucureşti, 1999, p. 166.

564. Pavel Țugui, „Niculae Bellu şi cinematografia română“, în vol. *Niculae Bellu. De la stânga politică la stânga culturală*, ediție îngrijită de Vasile Morar, Editura Paideia, Bucureşti, 2005, pp. 218–219.

565. ANIC, fond CC al PCR – Secția de Propagandă şi Agitație, dosar nr. 12/1952, f. 286.

566. Manuela Gheorghiu, Constantin Pătrăşcoiu, „Temeliile cinematografiei naționale. Structuri şi perspective“, în *Cinematografia românească, 1948–1975*, volum coordonat de Ion Cantacuzino, Manuela Gheorghiu, *ed. cit*, pp. 31–32.

567. ANIC, fond CC al PCR – Secția de Propagandă şi Agitație, dosar nr. 12/1952, f. 287.

568. Ioan Lăcustă, *1948–1952. Republica Populară şi România*, Editura Curtea Veche, Bucureşti, 2005, pp. 150 şi 156.

569. Angelo Mitchievici, „Când viața învinge, răsună valea“, în Paul Cernat, Angelo Mitchievici, Ioan Stanomir, *Explorări în comunismul românesc*, volumul al III-lea, Editura Polirom, Iaşi, 2008, p. 10.

570. ANIC, fond CC al PCR – Secția de Propagandă şi Agitație, dosar nr. 6/1951, f. 2.

571. *Ibidem*, f. 8.

572. Numele său mai este ortografiat şi sub forma *Esther (Ester) Radoşoveţkaia*. Detalii privind cariera sa politică interbelică, v. la Stelian Tănase, *Clienții lu' Tanti Varvara. Istorii clandestine*, Editura Humanitas, Bucureşti, 2005, pp. 227 şi urm.

573. Vladimir Tismăneanu, *Stalinism pentru eternitate. O istorie politică a comunismului românesc*, traducere de Cristina Petrescu şi Dragoş Petrescu, postfață de Mircea Mihăieş, Editura Polirom, Iaşi, 2005, p. 167. V. şi Florin Constantiniu, Adrian Pop, *Schisma roşie. România şi declanşarea conflictului sovieto-iugoslav (1948–1950)*, Editura Compania, Bucureşti, 2007, p. 215.

574. ANIC, fond CC al PCR – Secția de Propagandă şi Agitație, dosar nr. 6/1951, ff. 9–10.

575. *Ibidem*, dosar nr. 12/1952, f. 227.

576. V. Mihail Bleiman, Manuel Bolşinţov, Fridrih Ermler, *Marele cetăţean: scenariu cinematografic*, Editura Cartea Rusă, Bucureşti, 1952, 140 pp. Pentru succesul de public de care a beneficiat regizorul Fr. Ermler în URSS, v. Denise J. Youngblood, „Cinema as Social Criticism. The Early Films of Fridrikh Ermler“, în Anna Lawton (ed.), *Red Screen. Politics, Society, Art in Soviet Cinema*, Routledge, London and New York, 1992, pp. 67 şi urm.

577. ANIC, fond CC al PCR – Secţia de Propagandă şi Agitaţie, dosar nr. 12/1952, f. 41.

578. *Ibidem*, dosar nr. 6/1951, ff. 10–11.

579. *Ibidem*, ff. 30–31.

580. *Ibidem*, f. 33.

581. Cum în general istorici consacraţi ai comunismului românesc sunt de părere că epurarea grupului Pauker-Luca-Georgescu a fost pregătită cu minuţiozitate mai ales din 1951 (Vladimir Tismăneanu, *Stalinism pentru eternitate*, p. 165), inclusiv prin numirea de către Dej a unor fideli la nivelul instituţiilor de stat şi al organizaţiilor de partid, s-ar putea presupune că şi numirea unui nou director de cadre la CpC, locul de muncă al Elisabetei Luca, a făcut parte din acest plan.

582. ANIC, fond CC al PCR – Secţia de Propagandă şi Agitaţie, dosar nr. 6/1951, ff. 46–47.

583. http://www.cinemagia.ro/filme/balcescu-27394/, accesat la 26 ianuarie 2010.

584. Mai apare în unele documente ale SPA cu titlul *La noi în sat*; ANIC, fond CC al PCR – Secţia de Propagandă şi Agitaţie, dosar nr. 6/1951, f. 89.

585. Angelo Mitchievici, *op. cit.*, p. 24.

586. Călin Căliman, *op. cit.*, pp. 149–150.

587. http://www.videofil.ro/film.php?id=3393&mai_mult=1, accesat la 26 ianuarie 2010. Aurel Baranga, *Iarbă rea*, piesă în 3 acte, cuvânt înainte de Sanda Diaconescu, Editura de Stat, Bucureşti, 1949; piesa a fost reeditată chiar în anul ecranizării, în volumul *Teatru*, Bucureşti, Editura de Stat pentru Literatură şi Artă, 1951. În 1951, CpC a mai apelat la Baranga pentru un alt scenariu, achitându-i în avans importanta sumă de 80 000 de lei. În iulie 1952, SLA consemna faptul că dramaturgul „nu a scris nimic“; ANIC, fond CC al PCR – Secţia de Propagandă şi Agitaţie, dosar nr. 12/1952, f. 279.

588. Călin Căliman, *op. cit.*, p. 150.

589. ANIC, fond CC al PCR – Secţia de Propagandă şi Agitaţie, dosar nr. 12/1952, ff. 293–294.

590. *Ibidem*, f. 307.

591. Eugen Negrici, „Rolul literaturii în campania de colectivizare“, în Dorin Dobrincu, Constantin Iordachi, editori, *Ţărănimea şi puterea. Procesul de colectivizare a agriculturii în România (1949–1962)*, cuvânt înainte de Gail Kligman şi Katherine Verdery, Editura Polirom, Iaşi, 2005, p. 165.

592. http://www.cinemagia.ro/filme/mitrea-cocor-3481/, accesat la 22 ianuarie 2010. Atât Septimiu Sever, cât şi regizorul Dinu Negreanu, doi artişti pe care regimul comunist îi amintea la orice moment de bilanţ, ca exemple de oameni de artă dedicaţi creaţiei realist-socialiste, au ales în anii 1960–1970 să emigreze în America (D. Negreanu în SUA; S. Sever în Canada), cea pe care o portretizau în culori atât de sumbre în anii 1950, împreună

cu întreg sistemul capitalist; v. detalii la Călin Căliman, *op. cit.*, p. 151 şi George Filip, *Septimiu Sever*, în „Observatorul“, ediția on line (Toronto), 24.05.2007, http://www.observatorul.com/articles_main. asp?action=articleviewdetail&ID=5466, accesat la 27 ianuarie 2010.

593. ANIC, fond CC al PCR – Secția de Propagandă şi Agitație, dosar nr. 6/1951, f. 89.

594. Încă din 21 iulie 1952, SPA propunea – într-un referat – adoptarea unei HCM cu privire la unele măsuri pentru dezvoltarea producției de filme artistice şi documentare, hotărâre care să prevadă că: „orice film artistic nou va fi supus de către Comitetul Cinematografiei spre vizionare Biroului Politic al CC al PMR. Scenariile filmelor vor fi supuse de către Comitetul Cinematografiei Secției de Propagandă şi Agitație. Scenariul va fi valabil numai cu aprobarea şefului Secției de Propagandă şi Agitație sau a adjunctului său“; *ibidem*, dosar nr. 12/1952, f. 289.

595. *Cf.* Sarah Davies, „Stalin as patron of Cinema. Creating Soviet Mass Culture, 1932–1936“, în Sarah Davies, James Harris (editori), *Stalin. A New History*, Cambridge University Press, Cambridge, 2005, pp. 202–225.

596. ANIC, fond CC al PCR – Secția de Propagandă şi Agitație, dosar nr. 12/1952, ff. 293–294.

597. „Presa sovietică despre filmul «Mitrea Cocor»“, în *Probleme de cinematografie*, anul III, nr. 4-5, aprilie-mai 1953.

598. ANIC, fond CC al PCR – Secția de Propagandă şi Agitație, dosar nr. 9/1952, f. 156.

599. Filmul avea să fie denunțat chiar de Hruşciov în 1956; Richard Taylor, „Singing on the Steppes of Stalin: Ivan Pyrev and the Kolkhoz Musical in Soviet Cinema“, în *Slavic Review*, no. 1, 1999, p. 143.

600. Marietta Sadova, Victor Iliu, „Mitrea Cocor. Scenariu regisoral (fragmente)“, în *Probleme de cinematografie*, anul III, nr. 4–5, aprilie–mai 1953, pp. 11 şi urm.

601. Propunerea de renunțare la circuitul strict intern de circulație a revistei se regăseşte într-un referat al SPA din 19 iulie 1952; ANIC, fond CC al PCR – Secția de Propagandă şi Agitație, dosar nr. 12/1952, f. 285.

602. Boleslaw Michalek, Frank Turaj, *The Modern Cinema of Poland*, Indiana University Press, Bloomington and Indianapolis, 1988, p. 5. Detalii despre filmografia Wandei Jakubowska, v. la Ewa Mazierska, „Wanda Jakubowska's Cinema of Commitment“, în *European Journal of Women's Studies*, vol. 8, 2001, pp. 221–238.

603.Pentru devierea de dreapta, v. detalii la Robert Levy, *Gloria şi decăderea Anei Pauker*, traducere de Cristina Pupeză şi Ioana Gagea, Iaşi, Editura Polirom, 2002.

604. Lavinia Betea, *Ancheta soției „trădătorului“ Vasile Luca*, http://istoriacomunismului.blogspot.com/2005/05/ancheta-sotiei-tradatorului-vasile-luca.html, accesat la 22 ianuarie 2010.

605. ANIC, fond CC al PCR – Secția de Propagandă şi Agitație, dosar nr. 12/1952, f. 228.

606. *Ibidem*, f. 277.

607. Tudor Posmantir, cineast militar, regizor, principal reporter cinematografic al Casei Regale în anii 1920. În 1945 a devenit director adjunct al ONC, iar în 1949 a fost

numit tehnolog principal în proiectarea Studioului cinematografic de la Buftea. Ulterior a lucrat la Întreprinderea Tehnocin. În 1952 a fost marginalizat şi apoi admis într-o poziție inferioară, ca operator de imagine la Institutul de Mecanică Aplicată al Academiei RPR. S-a speculat faptul că lui îi poate fi atribuită intermedierea legăturii dintre Elena Lupescu şi principele Carol. Detalii despre cariera de operator şi regizor a lui Posmantir, v. la Viorel Domenico, „Dicționarul cineaştilor militari“, în *Viața militară*, nr. 4, 2005, p. 52, http://www.presamil.ro/VM/2005/4/50-53.pdf, accesat la 22 ianuarie 2010.

608. Într-un alt document este amintit *Gheorghe Visu*, de la Studioul „Al. Sahia“, „fiu de chiabur, colaborator la diferite ziare legionare (a scris o serie de epigrame împotriva Uniunii Sovietice)“, care „predă şi cursul de estetică marxistă în fața salariaților încadrați în forme de învățământ“; ANIC, fond CC al PCR – Secția de Propagandă şi Agitație, dosar nr. 12/1952, f. 120.

609. *Ibidem*, ff. 277–278.

610. *Ibidem*, f. 278.

611. *Ibidem*, ff. 279–280.

612. Elis[abeta] Neagoe-Pleşa, Liviu Pleşa, „Studiu introductiv“ la vol. *Dosarul Ana Pauker. Plenara Comitetului Central al Partidului Muncitoresc Român 30 noiembrie–5 decembrie 1961*, selectarea şi editarea documentelor şi note de Elis[abeta] Neagoe-Pleşa şi Liviu Pleşa, Editura Nemira – CNSAS, Bucureşti, 2006, p. 29.

613. V. şi Dactilograma şedinței din 27 iunie 1952 a Uniunilor de creație din RPR, cu scopul prelucrării documentelor de partid privind devierea de dreapta, în volumul *Reconstituiri necesare. Şedința Uniunilor de creație din România*, ediție îngrijită, note critice, bibliografie de Mihaela Cristea, prefață de Marius Oprea, Editura Polirom, Iaşi, 2005, pp. 67 şi urm.

614. Chiar mai mult, Leonte Răutu s-a remarcat prin vehemența condamnării „abaterilor“ Anei Pauker; v. G. Brătescu, *Ce-a fost să fie. Notații autobiografice*, Editura Humanitas, Bucureşti, 2003, p. 244.

615. Vladimir Tismăneanu, *Stalinism pentru eternitate*, pp. 162–163.

616. „Pentru continua întărire a Partidului“, în *Scânteia*, anul XXI, nr. 2364, 3 iunie 1952, p. 2.

617. ANIC, fond CC al PCR – Secția de Propagandă şi Agitație, dosar nr. 12/1952, ff. 228–229.

618. *Ibidem*, f. 280.

619. *Ibidem*,. 335.

620. *Ibidem*.

621. *Ibidem*, f. 336.

622. Angelo Mitchievici, *op. cit.*, pp. 22–23.

623. ANIC, fond CC al PCR – Secția de Propagandă şi Agitație, dosar nr. 12/1952, ff. 228–229.

624. *Ibidem*, f. 279.

625. Cezar Petrescu, Mihail Novicov, *Nepoții gornistului. Scenariu cinematografic*, Editura de Stat pentru Literatură şi Artă, Bucureşti, 1952, 80 pp.

626. Grid Modorcea, *Dicționarul filmului românesc de ficțiune*, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 2004, p. 77.

627. Interviu al autorului cu Şerban Papacostea (17 iulie 2002).

628. ANIC, fond CC al PCR – Secția de Propagandă şi Agitație, dosar nr. 12/1952, f. 334.

629. Filmul *Cavalerul stelei de aur* a fost realizat în 1951 de regizorul Iuli Raizman; Dmitry Shlapentokh, Vladimir Shlapentokh, *Soviet Cinematography, 1918–1989. Ideological Conflict and Social Reality*, Aldine de Gruyter, New York, 1993, p. 122.

630. ANIC, fond CC al PCR – Secția de Propagandă şi Agitație, dosar nr. 12/1952, f. 281. *Der Tiger Akhbar*, film produs în Austria (1951), în regia lui Harry Piel. http://www.imdb.com/title/tt0143940/, accesat la 31 ianuarie 2010.

631. ANIC, fond CC al PCR – Secția de Propagandă şi Agitație, dosar nr. 12/1952, ff. 281–282. *Copilul Dunării* (*Das Kind der Donau*), film austriac produs în zona administrată de sovietici (1950), primul film color de după război produs în Austria. Celălalt film austriac, *Primăvara pe gheață* (*Frühling auf dem Eis*), a fost realizat în 1951, de Georg Jacoby, fiind dedicat spectacolului de balet pe gheață de la Viena.

632. ANIC, fond CC al PCR – Secția de Propagandă şi Agitație, dosar nr. 12/1952, f. 282.

633. O discuție despre ideea de profit de pe urma proiecțiilor, costuri ale filmului şi diseminarea mesajului ideologic, v. la Birgit Beumers, „Soviet and Russian Blockbuster: A Question of Genre?“, în *Slavic Review*, no. 3, 2003, pp. 441 şi urm.

634. *Cf.* Valery S. Golovskoy, „Film Censorship in the USSR“, în Marianna Tax Choldin, Maurice Friedberg (editori), *Red Pencils. Artists, Scholars, and Censors in the USSR*, Unwin Hyman, Boston, 1989, pp. 117–126.

635. *Cf.* Dmitry Shlapentokh, Vladimir Shlapentokh, *op. cit.*, pp. 122–125.

Învățământul românesc în epoca stalinistă

Activitatea Comisiei de Învățământ Public

Deşi făcea parte din gruparea considerată procomunistă din Partidul Social-Democrat, Ştefan Voitec, titularul postului de ministru al Educației Naționale, nu a beneficiat întotdeauna, în intervalul 1944–1948, de încrederea conducerii Partidului Comunist, care îl suspecta de lipsă de combativitate față de elementele „reacționare“ din Minister, şcoli, licee şi universități. Prin Comisia de Învățământ Public din cadrul Secției Centrale de Educație Politică, precum şi prin filialele sale județene, înființate în perioada 1944–1947 şi alcătuite din cadre didactice şi activişti, PCR a încercat să îl dubleze şi să-l supravegheze pe ministrul Ştefan Voitec şi să-şi extindă controlul asupra sistemului educațional, inclusiv prin recrutarea de profesori în sindicatele procomuniste şi în partid.

La Cluj, o astfel de filială a apărut abia în toamna anului 1947, dar – după cum raporta la 24 noiembrie secretarul cu educația politică din județ –, Comisia locală de învățământ public „a reuşit să aibă legături cu toate organele din învățământ şi influența se dovedeşte prin faptul că în aceste două luni au intrat în partid 50 de profesori. Pentru democratizarea [*sic!*] învățământului s-au organizat peste tot comitete de elevi şi s-au dat îndrumări orale educative asupra felului de muncă. Un bun mijloc de întărire a învățământului este studiul comun care poate să stârnească interes. […] Comisia a antrenat profesorii şi în campania procesului [intentat conducerii] PNȚ; a ținut cu ei o şedință şi a fost votată şi o moțiune. În vederea activizării Comisiei culturale, Comisia de învățământ, în colaborare cu resortul învățământ, lucrează la planificare“636.

Profesorii şi învățătorii membri de partid şi ai Comisiei alcătuiau în cadrul PCR celule, căutând să extindă acest model de organizare şi la nivelul elevilor, unul dintre scopuri fiind supravegherea activității

extraşcolare637. Orice concurență pe tărâmul mobilizării elevilor reprezentată de asociațiile nonguvernamentale româneşti şi străine, precum Young Men's Christian Association (YMCA – Asociația Creştină a Tinerilor)638, era raportată cu promptitudine la Bucureşti şi combătută prin mesaje de denigrare, dar şi prin metode polițieneşti, aşa cum rezultă din discursul responsabilului Secției de Educație Politică din Prahova, care la 25 noiembrie 1947 declara în fața liderilor propagandei că filiala județeană a YMCA are „şcoală de misionari şi propagandă" dirijată de la Istanbul şi că reprezentanții Asociației Creştine a Tinerilor întrețin legături cu ambasada americană, „duc o propagandă printre elevi […], dau lecții în limba engleză. Nu au manuale, ci predau după reviste de propagandă. [În] biblioteca lor, dacă cauți, nu găseşti acolo nimic. Au toate revistele interesante pe la membrii de încredere. În sediile lor găseşti tablouri care constituie propagandă pentru excursii. Tineretul lor face propagandă de la om la om. Au şi tabere în județ – foarte confortabile şi bine organizate, unde se face propagandă. Momesc în felul acesta muncitori şi elevi. De aceea ar trebui să creăm şi noi tabere de vară în Valea Prahovei, unde să trimitem tineretul nostru, [pe cei] care au educație în spirit democratic [procomunist]". Activitatea YMCA a fost contracarată prin elevi, verificați, membri de partid, care au fost îndrumați să atace „capitalismul anglo-american" şi să arate colegilor ce urmăresc „imperialiştii"639. Foarte curând, acest gen de concurență cu susținere morală sau materială occidentală avea să fie plasat în sfera penalului, a spionajului. Erau vânate şi influențele „sioniste" din şcoli, atât din cele publice, cât şi din cele confesionale, evreieşti. Aparatul de propagandă din Bucureşti considera că „sionismul contribuie şi el la colportaj. Se lansează minciuni contra guvernului. Şcolarii din liceele evreieşti sunt un adevărat focar. Am stat de vorbă cu profesorii lor şi ei au pus problema atât de înfocat, încât au ajuns să ne convingă"640. Chestiunea aceasta era una delicată, cu atât mai mult cu cât regimul de după 6 martie 1945 permisese reapariția sub egida comunităților evreieşti a nu mai puțin de 85 de şcoli elementare, 15 şcoli medii, 56 de şcoli „Talmud-Thora" şi „Ieşiva" (şcoli religioase) şi 11 şcoli „Tarbut", şcoli sioniste cu limba de predare ebraică641.

Comisiile de învățământ stimulau crearea în rândurile elevilor a aşa-numitelor „cercuri marxiste" şi totodată vegheau ca în şcoli să nu pătrundă cărți, manuale, hărți şi broşuri neconforme cu orientările date de PCR642. Pe de altă parte, atât celulele de profesori şi elevi, cât şi cercurile aveau menirea de a verifica dacă acea parte a corpului didactic cu mentalitate

veche predă după manualele impuse de autoritățile comuniste643 (cel de istorie, al lui Mihail Roller, a pătruns în şcoli încă din toamna lui 1947 şi va fi tipărit până în iunie 1948 în nu mai puțin de patru ediții sub pretextul „epuizării“ tirajelor ca urmare a cererii644, spontane – lăsa de înțeles propaganda). O altă direcție de acțiune a fost reprezentată de lupta împotriva analfabetismului, campanie care avea o pronunțată dimensiune ideologică şi de control social, dar şi de încurajarea creşterii numărului de copii care frecventează învățământul preşcolar (grădinițe şi cămine de copii)645. Secțiile de educație politică şi comisiile erau preocupate şi de „îndrumarea“ universitarilor acestora li se recunoştea nivelul cultural ridicat, dar nu li se trecea cu vederea gradul scăzut de pregătire politică646.

Ulterior, odată cu reorganizările de la nivelul Partidului (dizolvarea PSD în PCR), SCEP a devenit Direcția de Propagandă şi Agitație, iar în cadrul ei exista un Comitet de studii şi documentare format din opt comisii, una dintre ele fiind comisia învățământului public care prelua atribuțiile Comitetului647. Direcția de Propagandă a stabilit şi sarcinile filialelor/ secțiilor sale județene, inclusiv pe linie de învățământ. În centrele cu universități şi cu alte instituții de învățământ superior, în cadrul secției de propagandă şi agitație, exista un responsabil pentru învățământ public şi unul pentru ştiințe, iar în celelalte județe funcționa un singur responsabil atât pentru ştiințe, cât şi pentru învățământul public. Sarcinile responsabililor pe linie de învățământ public erau: să urmărească activitatea secțiilor de învățământ şi cultură de la Sfaturile populare şi să transmită Comitetului județean de partid propuneri asupra măsurilor ce se impun; să urmărească felul cum linia Partidului este aplicată de organele de învățământ local, precum şi rezultatele obținute; să analizeze şi să stimuleze organizarea şi dezvoltarea muncii în vederea lichidării analfabetismului, veghind la realizarea prevederilor Planului de Stat; să analizeze felul cum sunt predate şi cum elevii îşi însuşesc materiile după noile manuale. Eventualele lipsuri constatate trebuie semnalate prin informarea secției județene de propagandă şi agitație; totodată, va propune măsuri în vederea lichidării lipsurilor; reponsabilii mai erau însărcinați cu studierea activității birourilor pedagogice județene, cu monitorizarea modului de aplicare a legii de reformă a învățământului public şi a felului în care profesorii îşi organizează şi predau cursurile. Nu în ultimul rând, activiştii răspunzători de învățământ de la Comitetele județene de partid aveau obligația să urmărească felul în care studenții îşi însuşesc materiile programate de Minister şi să popularizeze lucrările cu caracter pedagogic şi

materialul sovietic în rândurile elevilor, studenților şi membrilor corpului didactic[648].

Înlocuirea ministrului Ştefan Voitec

Pentru lărgirea sarcinilor aparatului de propagandă pledase Leonte Răutu imediat după scoaterea din guvern în noiembrie 1947 a miniştrilor liberali tătărescieni[649]. În acelaşi timp, remanierea cabinetului prefigura şi părăsirea conducerii Ministerului Educației de către Ştefan Voitec, care era secondat, începând din 12 noiembrie 1947, de un subsecretar de stat comunist, Gheorghe Vasilichi[650], pregătit să îi ia locul. În plus, funcționarea departamentului făcea obiectul unor referate şi analize care ajungeau pe birourile Secției Centrale de Educație Politică a CC al PCR. Într-un raport intitulat Haosul şi debandada din Minister, redactat probabil la sfârşitul anului 1947, dar înregistrat la Cancelaria CC al PCR cu nr. 196/1948, referitor la situația de la Ministerul Educației, se critica faptul că „în Ministerul Educației Naționale nu există concepție democratică, plan, regulament interior, metodă de lucru, date statistice, state personale, deşi sunt sute de funcționari vechi şi noi…“. Cu toată pletora de inspectori – continua raportul – „controlul învățământului nu se face“, iar repartizările bugetului Ministerului Educației (foarte generos, al doilea în ordinea cuantumului atribuit pentru anul financiar 1947–1948) sunt complet dezechilibrate şi injuste: dacă pentru bursele studențeşti se alocă doar 3,9 miliarde de lei, pentru cumpărarea şi întreținerea de maşini pentru minister se acordă o sumă dublă – 8,2 miliarde[651]. Lui Ştefan Voitec i se mai reproşa că sistemul de învățământ se conduce după legile din vremea legionarilor şi a lui Ion Antonescu şi că manifestă o grijă exagerată pentru personalul şcolilor româneşti din străinătate, care este ostil comunismului[652]. Raportul făcea şi propuneri concrete pentru remedierea situației, printre care epurarea radicală a corpului funcționarilor, precum şi desființarea Direcției Învățământului Particular[653], un indiciu că naționalizarea în sistemul educațional era aproape.

Noua lege a învățământului

De altfel, preconizata măsură de naționalizare a tuturor şcolilor particulare, inclusiv a celor confesionale, avea să fie stipulată şi de noua Constituție comunistă din 13 aprilie 1948. Această măsură radicală şi abuzivă a fost reconfirmată prin textul noii legi a învățământului (Decretul nr. 175 din 3 august 1948), când titularul departamentului (rebotezat Ministerul Învățământului Public) era deja Gheorghe Vasilichi654; printre obiectivele principale ale acestui act normativ care a schimbat radical fizionomia şcolii româneşti s-au aflat: formarea tinerilor în spirit comunist, controlul strict al şcolilor elementare, medii şi superioare, prin suprimarea autonomiei universitare, precum şi asigurarea cadrelor pentru planul de industrializare, prin extinderea învățământului tehnic mediu şi superior655. Conducerea comunistă viza şi constituirea unei pături de „cadre“ care să aplice politica partidului în domenii precum cultura, învățământul, aparatul de stat, armata, justiția etc.

Au existat câteva premise importante de la care s-a pornit atunci când s-a elaborat proiectul de lege privind reforma comunistă a educației656, una dintre ele fiind aceea că învățământul public a rămas mult în urmă față de alte domenii (cele controlate de comuniști încă din martie 1945), idee care se sprijinea pe câteva elemente: existența a trei milioane de neştiutori de carte, un învățământ profesional slab dezvoltat, o rețea supradimensionată de licee teoretice, un învățământul superior cu un caracter abstract, metafizic şi care „nu formează cadrele superioare pentru producție şi nici oamenii de ştiință trebuitori“657. În consecință, într-un material documentar privind reforma educației se stabilea că „în învățământul secundar se elimină disciplinele metafizice şi abstracte în favoarea disciplinelor realiste. În licee, studiul limbilor clasice va fi raționalizat după necesități“658. La nivelul materiilor de studiu au loc transformări importante: limbile clasice şi moderne (occidentale), sociologia pierd teren sau chiar sunt eliminate (între acestea şi religia659), în timp ce cursurile eminamente ideologice (marxism-leninsmul, materialismul dialectic şi istoric, socialismul ştiințific, economia politică) pătrund peste tot, indiferent de profil, chiar şi în universități, institute tehnice.

La 15 mai 1948 Mihail Roller, „specialistul“ Direcției de Propagandă şi Agitație în materie de istorie şi pedagogie660, făcea o evaluare a modului de predare a disciplinelor ideologice – el considera că o problemă foarte serioasă este aceea a studierii marxism-leninismului în învățământul public: „Trebuie să introducem în universități studierea marxism-

leninismului. În unele universităţi aceasta s-a şi introdus. Felul în care e predat lasă mult de dorit şi compromite însăşi concepţia noastră. Trebuie rezolvată radical această problemă. Nu ştim de ce un absolvent al criminalului de război [Ion] Petrovici poate fi profesor la Universitate şi cei care conduc lupta ideologică nu pot“. În consecinţă, M. Roller propunea să se analizeze posibilitatea ca Iosif Chişinevschi şi Leonte Răutu să predea marxism-leninismul la Universitate661.

Dintr-un document intitulat *Date rezumative asupra muncii de educare marxist-leninistă a intelectualilor* aflăm că „dintre toate organele de stat, Ministerul Învăţământului Public a desfăşurat activitatea de educare a intelectualilor din sectorul său pe scara cea mai largă. Astfel, din îndemnul partidului nostru, Ministerul Învăţământului Public a organizat, începând de la 4 aprilie 1948, cursuri de reeducare a corpului didactic de toate categoriile“. Până la 10 iunie 1949 au funcţionat mai multe astfel de cursuri pe care zeci de mii de profesori au fost nevoiţi să le urmeze662. Acelaşi document sublinia că „o contribuţie importantă la pregătirea marxist-leninistă a viitoarelor cadre intelectuale o reprezintă introducerea în facultăţi, în urma reformei învăţământului, a cursurilor de marxism-leninism, economie politică şi materialism dialectic şi istoric. În anul [universitar] 1948–1949 aceste cursuri au funcţionat în majoritatea facultăţilor cuprinzând circa 30 000 de studenţi (50 000 în total). O parte din lecţiile ţinute în cadrul acestor cursuri au fost editate ca broşuri separate de către Ed[itura] PMR într-un tiraj total de 480 000 de exemplare, plus 60 000 în limba maghiară. *Manualele şcolare* editate în acest an de Editura de Stat într-un tiraj de 6 300 000 de exemplare au servit nu numai elevilor, ci au contribuit într-o largă măsură la orientarea justă a profesorilor înşişi. 80% din aceste manuale sunt traduceri după manualele sovietice, având la bază concepţia marxist-leninistă. Dintre manualele originale trebuie semnalat rolul jucat de manualul de Istoria României, care a fost studiat de un mare număr de intelectuali din afara învăţământului“663.

Radicalismul unor Iosif Chişinevschi, Leonte Răutu şi Mihail Roller s-a transmis şi propagandiştilor din teritoriu, fiind însuşit de numeroşi factori de decizie din judeţe, astfel încât la centru au început să parvină semnale ale excesului de zel vizavi de profesori, aspect care risca să submineze politica partidului de atragere a unei părţi a corpului didactic în acţiunile de impunere a noii legi a învăţământului. În mai multe locuri din ţară profesorii universitari au fost umiliţi de activiştii PMR care primiseră dispoziţii de la centru pentru a răspândi practica lecturii în colectiv a

ziarului *Scânteia*. Cu ocazia conferinței din 5–8 ianuarie 1949 a secretarilor județeni şi a activiştilor însărcinați cu propaganda, chiar Leonte Răutu declara că: „În legătură cu cititul vreau să ating şi chestiunea cititului «Scânteii» în colectiv. Noi am încurajat inițiativa organizării cititului «Scânteii» în întreprinderi“. Dar – continua Răutu – se ajunge la situații absurde, deoarece cititul voluntar devine obligatoriu, oamenii sunt sancționați: „să vedeți ce absurd este, până unde ajung tovarăşii noştri. De pildă la Cluj s-a hotărât ca şi profesorii universitari să citească în colectiv. […] Care nu vor citi colectiv vor fi excluşi din partid“664. După expunerea lui Răutu responsabilii din teritoriu au fost nevoiți să-şi facă autocritica şi să admită că „organizațiile de partid din universitate sunt slabe; aplică rigid instrucțiunile care vin de sus (de ex[emplu], întrebuințarea profesorilor la munci de corvoadă sau a-i obliga să citească «Scânteia»)“.

Necesitatea reformei învățământului trebuia explicată, şi pentru informarea cadrelor didactice, a elevilor şi părinților s-a apelat, pe lângă *Scânteia*, la publicații precum *Studentul român*, *Revista elevilor*, *Revista de pedagogie*, *Gazeta învățământului*665. Cea din urmă era menită să înlocuiască publicația principală din timpul ministeriatului Ştefan Voitec: *Noua şcoală românească*. *Gazeta învățământului*, care copia modelul publicației sovietice *Ucitelskaia gazeta*, se adresa tuturor salariaților din învățământ, educatori, învățători, profesori medii şi universitari, personalul administrativ, elevilor şi studenților şi avea scopul de a înfățişa politica PMR în problemele şcolare şi de a mobiliza masele de salariați şi părinți pentru ducerea sa la îndeplinire, cu sarcini precum: ridicarea nivelului profesional şi cultural al cadrelor didactice, crearea unui schimb de experiență între învățători şi profesori în diverse județe, stabilirea unei legături între aceştia şi forurile de conducere ale Ministerului şi Uniunea Sindicală a Corpului Didactic, educarea în spiritul moralei proletare, demascarea elementelor „duşmănoase“, combaterea rutinei şi a birocratismului, întărirea colaborării între părinți şi şcoală, popularizarea exemplelor şi experienței din URSS666.

Cu toate că limbajul acestor periodice era conformist, prelucrările făcute de şefii propagandei găseau aproape întotdeauna grave lipsuri. Între criticile aduse *Gazetei învățământului* era şi aceea că în paginile sale „nu se vorbeşte de spiritul de partid în disciplinele ştiințifice şi literare“. De asemenea, se reproşa că „Gazeta însăşi nu şi-a făcut niciodată o analiză în spirit autocritic“667. La şedința din 1 iunie 1948 a Comitetului de presă al Direcției Propagandei şi Agitației cu secretarii redacțiilor diferitelor organe

de presă din capitală, Leonte Răutu făcea câteva referiri şi la publicaţiile Uniunii Asociaţiilor de Elevi din România şi ale Uniunii Naţionale a Studenţilor Români: „În ce priveşte *Revista elevilor*: este o revistă bună, cu perspective de dezvoltare. Are o serie de săriri peste cal. Nu am fost exigenţi. Dar faţă de *Studentul român* avem exigenţe mai mari. Nu are spirit critic. Este caracteristic cum reacţionează la critici. Am avut o şedinţă, unde s-a impus o analiză critică din partea revistei. În numărul următor a şi apărut o dare de seamă despre această şedinţă; se descrie intrarea mea, aplauze, dar nici un cuvânt despre observaţiile critice. Am citit în *Studentul român* un articol scris de o fată foarte bună, dar consider materialul foarte primejdios din[tr-un] punct de vedere, [acela] că poate da loc la confuzii, [deoarece] propovăduia *adaptare* la mediul social. *Studentul român* va trebui serios luat în şcoală.“668

Învăţământul filologic

Cazul Tudor Vianu. Studentul român a fost şi o tribună de luptă împotriva profesorilor recalcitranţi sau tributari vechii mentalităţi din şcoala „burgheză“. Studentul Radu Florian, responsabil cu Educaţia şi Cultura la UNSR şi colaborator la Studentul român, raporta la 13 iulie 1948 lui Leonte Răutu et co. faptul că „UNSR ia atitudine de demascare a unor profesori – prin ziar, însă insuficient. La cursul lui [Tudor] Vianu se ia cuvântul, dar nu e un proces susţinut“669. Cu toate acestea, Tudor Vianu a fost silit să renunţe la predarea esteticii şi a filozofiei culturii. În contextul reorganizării Facultăţii de Litere şi Filozofie, împărţită în mai multe departamente670, prin reforma învăţământului a fost suprimată catedra de estetică şi critică literară, unde titular era Tudor Vianu (profesorul de estetică era constrâns să renunţe la predarea acestor discipline şi să accepte postul de titular la catedra de literatură universală)671. Din 1948, Tudor Vianu trece printr-un soi de ostracizare, publicaţiile sale putând fi numărate pe degete: doar patru articole între 1948 şi 1951672. Deşi nu a fost expulzat din Facultate precum George Călinescu în 1949673, Tudor Vianu a continuat să fie şicanat de serviciile de cadre şi de propagandiştii vremii. Referinţa decanului Facultăţii de Filologie, George Orzea, din 28 iunie 1951, deşi nu propunea îndepărtarea, sugera dublarea lui şi supravegherea: „e un om destul de străin de noi şi are atitudinea unui om speriat. Cred că ar

trebui să i se dea în colectiv elemente tinere cu nivel politic [ridicat]“674. În data de 25 martie 1952 este silit să îşi scrie autobiografia pentru serviciul de cadre al Facultății de Filologie.

Într-un referat datat 20 mai 1952 al Sectorului de Literatură şi Artă cu privire la cursul său de Istoria literaturii universale, Pavel Țugui şi Andrei Strihan identificau „nenumărate greşeli şi confuzii cu privire la definiția obiectului istoriei literaturii universale, periodizarea istoriei literaturii, prezentarea condițiilor social-economice în care s-au produs diferitele fenomene literare, interpretarea operelor diferiților scriitori […], concepția generală care stă la baza întregului curs“. Cei doi referenți trăgeau un semnal de alarmă în legătură cu „concepția obiectivistă şi cosmopolită“ a lui Tudor Vianu şi cu faptul că profesorul dă definiții neştiințifice675. „Concepția marxist-leninistă ne învață însă că în studierea literaturii trebuie să folosim spiritul critic, apreciind ceea ce este valoros pentru progresul omenirii şi al clasei muncitoare şi demascând literatura reacționară decadentă, care a slujit şi slujeşte claselor superioare“ – se mai scria în referat676. Cei doi ideologi literari scriau într-o epocă în care idealismul era catalogat drept un curent antiştiințific, care, în rezolvarea problemei fundamentale a filozofiei – aceea a raportului dintre gândire şi existență –, consideră, în opoziție cu materialismul, ca factor prim conştiința, spiritul, şi neagă conştiinței calitatea de produs al materiei. Scrierile politice, „filozofice“ şi literare de după 1948 înfierau idealismul pe motiv că descrie lumea ca o întruchipare a „conştiinței“, a „ideii absolute“, a „spiritului universal“ şi pentru că acordă lumii materiale, existenței doar statutul de produs al conştiinței, senzațiilor, reprezentărilor677. Definiția stalinistă a idealismului a preluat şi a accentuat critica creatorilor marxismului la adresa idealiştilor, văzuți ca persoane care răstoarnă lucrurile şi care ignoră evidența, aceea că de fapt condițiile materiale, în mod particular modul de producție, sunt cele ce modelează gândirea, şi nu invers678. Or, profesorului Tudor Vianu i se reproşa tocmai „concepția idealistă“ cu privire la periodizarea istoriei literaturii universale şi că, mai mult, „în prezentarea vieții scriitorilor, ca şi a izvoarelor operei respective, are o concepție idealistă, uneori rasistă“!679 Într-un mod insolent, cei doi activişti comunişti pretindeau că T. Vianu nu a înțeles nimic din semnificația adâncă a operei *Elogiul nebuniei* a lui Erasmus din Rotterdam şi că dă o interpretare greşită operei lui Cervantes, în fine că literaturii ruse i se acordă un spațiu foarte redus. În încheiere, „pentru remedierea lipsurilor cursului de istorie a literaturii universale“, cei doi ideologi

propuneau: 1) Îndepărtarea profesorului Vianu din funcția de şef de catedră de la Istoria literaturii universale; 2) Comitetul Învățământului Superior să ia măsuri pentru întărirea catedrei de istoria literaturii universale; 3) *Contemporanul* să publice un articol de analiză a cursului de istoria literaturii universale de la Universitatea „C.I. Parhon“. Articolul să fie prelucrat cu corpul didactic şi studenții de la Facultatea de Filologie de la Institutele de artă şi de la Şcoala de Literatură şi Critică Literară „Mihail Eminescu“680.

După toate probabilitățile, cazul Tudor Vianu revenise în atenția Sectorului de Literatură şi Artă (condus de Pavel Țugui) din cadrul Secției de Propagandă imediat după ce s-a aflat că profesorul de literatură comparată fusese invitat să conferențieze chiar la o instituție şi mai ideologizată decât Facultatea de Filologie – Şcoala de Literatură şi Critică Literară „Mihail Eminescu“. O informație a Sectorului de Literatură şi Artă din 25 martie 1952, exact ziua în care Tudor Vianu era nevoit să ofere date autobiografice, informație cu privire la activitatea acestei Şcoli, consemna gravele deficiențe înregistrate: „pentru ciclul de conferințe despre istoria literaturii universale s-a apelat la unii conferențiari necorespunzători de la catedra de istorie a literaturii universale, ca Tudor Vianu, [Bruno] Colbert681 – exclus din partid ca element duşmănos etc., care au dat o interpretare idealistă materialului predat – aşa cum procedează şi la catedra respectivă de la Universitate. În acest caz conducerea Şcolii a dat dovadă de lipsă de vigilență ideologică. În discuția avută cu tov. Moise Aldan, ne-a informat că a apelat la conferențiari ca Vianu pentru că aceştia sunt «specialişti» în istoria literaturii universale şi că apreciază lecția lui Vianu despre Shakespeare ca o lecție «obiectivistă», dar… frumoasă“. Instructorul de la SLA care a redactat informația îşi manifesta îngrijorarea că lecția a plăcut studenților cu un nivel ideologic scăzut şi că nimeni dintre cei interogați nu a semnalat interpretarea idealistă a lecției, ceea ce „arată pericolul pe care-l reprezintă predarea lecțiilor de către asemenea «conferențiari»“. În încheiere se înregistra şi o altă lipsă a conducerii Şcolii: „nu există stenogramele acestor conferințe“682.

Din ceea ce scrie biograful său, Vasile Lungu, rezultă că Tudor Vianu a supraviețuit la catedră şi anului 1952, asaltul împotriva sa fiind reluat în 1954, când referatul de cadre cuprinde şi decizia de a fi înlăturat de la catedra universitară pentru atitudine cosmopolită. Însă Tudor Vianu este salvat de Mihai Ralea683. Memorialistica a înregistrat şi ea prezența lui Tudor Vianu la Şcoala de Literatură şi Critică Literară „Mihail Eminescu“.

Şcoala de Literatură şi Critică Literară „Mihail Eminescu“

Dar când şi de ce apăruse la Bucureşti o astfel de şcoală? La sfârşitul deceniului cinci, deşi Facultățile de Filologie trecuseră deja prin severe epurări, iar programa lor fusese schimbată astfel încât să corespundă comandamentelor ideologice totalitare, conducerea comunistă de la Bucureşti a decis înființarea Şcolii de Literatură şi Critică Literară „Mihail Eminescu“, ca structură în cadrul Uniunii Scriitorilor din RPR. Nou-creata şcoală, situată pe Şoseaua Kiseleff nr. 10 şi deschisă în toamna anului 1950, era concepută după modelul Institutului de Literatură „Maxim Gorki“ de la Moscova şi oferea studenților cursuri şi seminarii de marxism-leninism, literatură rusă şi sovietică, literatură română, teoria literaturii, dar şi o serie de avantaje de care nu beneficiau alți studenți (condiții de hrană şi cazare mai bune). Obiectivul principal al Şcolii era formarea unor scriitori şi critici literari care să fie pe deplin devotați ideologiei partidului unic şi care să fie înarmați în acest institut de învățământ superior cu „combativitatea revoluționară“ necesară şi cu instrumentele asimilării metodei de creație realist-socialistă. Tocmai din acest motiv corpul didactic era format în cea mai mare parte – potrivit documentelor SPA – din „tovarăşi cu puțină experiență“, dar bine cotați politic[684]. Evident, selecția viitorilor studenți se făcea mai ales pe baza unui dosar din care să reiasă originile sociale „sănătoase“ ale candidaților.

Datorită lui Marin Ioniță, beneficiem de o amplă reconstituire a vieții de student în cadrul acestei şcoli[685], prin care au mai trecut scriitori şi critici importanți ai literaturii române: Nicolae Labiş, Lucian Raicu, Ion Gheorghe, Gheorghe Tomozei, Radu Cosaşu, Florin Mugur, Fănuş Neagu, Alexandru Andrițoiu, Dumitru Micu (care a ajuns profesor după absolvire[686]). Între cadrele didactice ale şcolii s-au numărat Mihail Novicov, Mihai Gafița, Alexandru Hoaje (cel mai detestat de studenți), director de studii şi „profesor“ la catedra de marxism-leninism[687]. Corpul profesoral al Şcolii de Literatură era foarte divers şi număra de la ideologi şi politruci până la scriitori talentați precum Petru Dumitriu, şef de catedră. Existau mai multe catedre: de istoria literaturii române, teoria literaturii, limba română, marxism-leninism, istoria literaturii ruse, tehnica prozei, poezie, critică literară, dramă (multă vreme fără titular), limba rusă. La Şcoala de Literatură au mai ținut lecții: Marcel Breazu, Paul Cornea, Paul Georgescu, Silvian Iosifescu[688].

Frecventau şcoala, în calitate de invitaţi, mai ales la festivităţile inaugurative, importanţi prozatori şi poeţi ai epocii, precum Mihail Sadoveanu, care în anul 1952 declara, în răspăr cu obiectivele enunţate de regim, că „nu poate fi făcut nimeni scriitor dacă nu a fost făcut mai dinainte de Dumnezeu sau de Mama-Natură“689. Prin urmare, Mihail Sadoveanu lăsa să se înţeleagă că instituţia care l-a invitat este inutilă: scriitorul există sau nu există; nu poate fi fabricat într-o instituţie patronată de Partidul Comunist.

Însă, în concepţia oficială, Şcoala de Literatură era menită să-i transforme pe studenţi în adevăraţi „ingineri ai sufletului“: tinerii cursanţi constituiau „materia primă din care să fie turnate, strunjite, presate, şlefuite, vopsite, lăcuite şi înşurubate în sistem piesele de fabricaţie comunistă“. Această intenţie se vădeşte şi în documentele SLA: într-o informaţie din 25 martie 1952, cu privire la activitatea Şcolii de Literatură şi Critică Literară „Mihail Eminescu“, condusă la acel moment de Petre Iosif şi Moise Aldan, se preciza că în anul universitar 1951–1952 au fost înmatriculaţi 81 de studenţi „recomandaţi de cenacluri, filiale ale Uniunii Scriitorilor, redacţii. Propunerile au fost confirmate de organizaţiile de partid raionale şi regionale. Anul acesta primirea în şcoală s-a făcut pe baza unui examen de admitere, urmărindu-se ca în şcoală să nu intre decât cele mai bune elemente“. Cu toate acestea, lipsa de vigilenţă a organelor de partid, a Uniunii Scriitorilor a dus la pătrunderea în şcoală a unor elemente considerate „duşmănoase“ care au fost eliminate în cursul primului semestru împreună cu studenţi „netalentaţi“: Horia Grămescu, fiu de chiabur, recomandat de US cu aprobarea lui M. Novicov, „a făcut în cadrul şcolii apologia cu scop propagandistic a unor scriitori decadenţi; a avut intervenţii perfide în seminar, cu intenţia de a provoca confuzii [*sic!*] în legătură cu unele probleme de marxism-leninism; a încercat să dezarmeze pe unii studenţi în munca de creaţie, îndemnându-i la apolitism. El a concretizat poziţia sa ideologică într-o poezie în care-şi exprimă dorinţa de a se retrage la ţară ca să-şi înece amarul în ţuică şi «să uite de realismul socialist»“690. Eliminările din Şcoala de Literatură aveau loc după o prealabilă prelucrare cu studenţii. Spre deosebire de Horia Grămescu, un alt student catalogat drept„duşmănos“, Teodor Diaconu, a fost exclus din UTM, dar nu şi din şcoală. În schimb, din cauza presupusei sale atitudini antisovietice, era urmărit de Securitate691.

Acelaşi document emanat de la SLA şi datat 25 martie 1952 identifica şi aspectele pozitive din activitatea şcolii: „tov. Petru Dumitriu şi M.

Beniuc îşi dau foarte mult interes pentru buna funcţionare a catedrelor pe care le conduc“, iar ŞLCL a avut o influenţă serioasă şi asupra educaţiei poetului Victor Tulbure, „care a lichidat în bună măsură cu apucăturile sale boeme“692. „O parte din studenţi se va putea dezvolta după şcoală în domeniul creaţiei, alţii vor putea lucra în domeniul criticii literare şi de artă şi unii ca activişti pe frontul ideologic (în redacţiile revistelor, ale editurilor, la Comitetul pentru Artă etc.)“ – conchidea instructorul de la SLA693. Totuşi, Marin Ioniţă susţine că Şcoala de Literatură nu a reuşit să-i uniformizeze pe studenţi. Mai mult, tocmai poetul în care puterea politică îşi punea mari speranţe că o va legitima, Nicolae Labiş, era cel care dădea tonul la capitolul sfidare: tânărul scriitor citea literatură considerată subversivă şi, mai mult, introducea în interiorul şcolii cărţi interzise, creaţii ale literaturii burgheze „decadente“694. Existau şi alte forme de evadare din universul sufocant dominat de imensa bibliografie alcătuită din lucrări realist-socialiste: de exemplu, frecventarea cursurilor facultative de literatură, dar şi a Mărţişorului, unde Tudor Arghezi era în izolare de câţiva ani. Şcoala de Literatură şi Critică Literară a funcţionat doar patru ani, între 1950 şi 1954, în condiţiile în care durata studiilor era de un an, iar concluzia lui Marin Ioniţă este aceea că „întâiul mare rateu de cadre“ al regimului comunist a fost chiar falimentul acestei instituţii de fabricat scriitori695. Totuşi, merită adăugat faptul că, până la urmă, prin multe cursuri şi şedinţe, s-au inculcat studenţilor teama şi conformismul. Intelectualii români, formaţi sau nu la Şcoala de Literatură, nu s-au putut constitui, precum confraţii lor din Europa Centrală (Polonia, Cehoslovacia, Ungaria), într-o contraelită şi contracultură care să sfideze regimul comunist şi să găsească aliaţi în rândul altor categorii sociale.

În legătură cu cazul Arghezi, despre care profesorii de literatură nu puteau vorbi fără a recurge la retorica de denigrare inaugurată de Sorin Toma, şi cu tratamentul aplicat de comunişti cadrelor didactice şi artiştilor merită reprodusă expunerea lui Leonte Răutu cu ocazia conferinţei secretarilor judeţeni şi activiştilor din 5–8 ianuarie 1949: „Este o falsă înţelegere a luptei de clasă. Majoritatea artiştilor au un trecut pătat, dar cu ei trebuie să lucrăm, dacă ne-am convins că vor să se apropie. Noi vrem să creăm forţe proprii noi, dar până atunci trebuie să lucrăm cu ei. În Uniunea Sovietică, marele învăţat [Ivan] Pavlov [îi] înjura pe Lenin, Stalin, Gorki, dar s-a avut în vedere că nu este un om politic, dar cel mai mare biolog. I s-au creat condiţiuni extraordinare în timpul foametei, i s-a dat o raţie deosebită şi a murit [ca] un aderent înfocat al Rusiei noi şi este o glorie a

ştiinţei sovietice. Trebuie să avem o atitudine foarte elastică. E adevărat: [cei] care sunt şi astăzi duşmani trebuie bătuţi fără milă. [Pe] Tudor Arghezi, care nici acum nu s-a schimbat, l-am desfiinţat. Dar faţă de oameni – cu toate greşelile lor din trecut – care vor să se apropie şi prezintă valoare, să fim cu grijă, să ne ocupăm de ei. Centrele universitare au aici o deosebită răspundere“696. Acelaşi Leonte Răutu, întruchipare a antiintelectualismului, gropar al culturii române, cum i s-a spus, îşi prevenea subordonaţii să nu facă excese pe linia intelectualofobiei… În cazul său se poate vorbi de o supremă impostură.

Învăţământul artistic

În perioada de tranziţie reprezentată de primii ani postbelici a apărut în 1946 legea de reorganizare a Şcolilor de Arte Frumoase, prin care cele două şcoli superioare din Iaşi şi Bucureşti (re)deveneau Academii697. Profesorii vechii Şcoli au fost siliţi să facă declaraţii de fidelitate faţă de noul regim şi metoda realismului socialist, fiind constrânşi la renegarea trecutului, când pictau din nevoia de a se exprima pe sine, de a da curs bucuriilor interioare, şi nu dintr-o comandă politică. În 1948, Jean Al. Steriadi este pensionat698, deşi cel puţin în aparenţă evitase actele de sfidare a noii puteri. Pe de altă parte, şcolile particulare, precum academia liberă de pictură condusă de pictorul Hristea Guguianu, sunt închise odată cu noua lege a învăţământului din 1948699. Existenţa acestei academii private (numită oficial Şcoala particulară de belle arte H. Guguianu) fusese recunoscută, prin decizia ministrului Ion Pas, în ianuarie–februarie 1947 (acreditarea oficială, cu drept de publicitate, fusese obţinută şi datorită lui Camil Ressu, director general în Direcţia învăţământului artistic din Ministerul Artelor, dar în acelaşi timp animator al şcolii). Printre profesori s-a numărat şi Alexandru Ciucurencu, care din 1947 era integrat şi în rândurile cadrelor didactice de la academia de stat.

Întrucât se considera că atât Academia/Şcoala de Arte Frumoase, cât şi Conservatorul de Muzică şi Artă Dramatică din Bucureşti funcţionează în clădiri inadecvate (sediul Conservatorului fusese distrus de bombardamente700), acelaşi Ion Pas, la finalul mandatului său în fruntea Ministerului Artelor, propunea într-o şedinţă de guvern de la începutul anului 1948 reunirea facultăţilor cu profil artistic şi muzical într-o clădire

mai spațioasă şi mai bine plasată: „Învățământul nostru artistic, Conservatorul şi Şcoala de Arte Frumoase, se desfăşoară în condițiuni cu totul nepotrivite, din cauza localurilor, care sunt cu totul improprii, dărăpănate şi igrasioase şi constituie un adevărat pericol pentru sănătatea profesorilor şi studenților. Aceasta este una din moştenirile trecutului: de zeci şi zeci de ani de zile generații întregi de studenți care se consacră acestor cariere au fost lăsați să lucreze în condițiuni aproape imposibile. De aceea rog ca atunci când Comisiunea de inventariere a bunurilor fostelor Domenii Regale îşi va depune raportul, Palatul Cotroceni să fie atribuit acestui scop, adică pentru instalarea acolo a Conservatorului şi a Academiei de Arte Frumoase. În acest sens s-a pronunțat şi Uniunea Națională a Studenților Români. […] Având în vedere parcul din jurul Palatului, acolo ar fi cel mai potrivit loc ca să se facă o cetate a învățământului artistic.“[701]

Până la urmă această propunere a căzut (Gheorghe Vasilichi, subsecretar de stat la Ministerul Educației, era de părere ca Palatul să fie încredințat Ministerului Educației Naționale care să îl repare şi apoi să decidă dacă îl transferă Facultății de Medicină sau Ministerului Artelor[702]). În schimb a fost reținută ideea de reunire, la nivel instituțional, a Academiei de Arte Frumoase cu Conservatorul de Muzică şi Artă Dramatică, care a fost pusă în practică începând din toamna anului 1948, când avea să funcționeze la Bucureşti un Institut de Artă cu mai multe facultăți. Acelaşi model a fost instituit la Cluj, unde a fost introdusă şi o secție în limba maghiară, şi la Iaşi.

În acelaşi timp, organele de propagandă pregăteau terenul şi pentru alte schimbări în învățământul artistic, sugerând temele care trebuie abordate în presa culturală. La rubrica *Problema învățământului artistic* din *Flacăra*, Lelia Rudaşcu publica la 8 februarie 1948 articolul „Aşa nu mai merge!“, în care evoca materiale pe aceeaşi temă ce descriau presupusa panoramă dezolantă a pepinierelor de artişti, conservatoarele şi academiile: „în toate ramurile de artă – scria improvizatul critic de artă –, învățământul nostru artistic este, la ora actuală, în flagrantă insuficiență, de o inactualitate şi ineficiență strigătoare la cer“; acest învățământ „nu se bazează pe un sistem bine gândit, ştiințific fundat, de *formare* a artistului, ci este privit doar ca o perioadă de ucenicie în timpul căreia tânărul, aspirant la titlul de artist, are a deprinde o serie de procedee şi trucuri profesionale, de meşteşugar al vorbii, al sunetului sau al culorii“. În opinia Leliei Rudaşcu, acestea erau mai mult „şcoli tehnologice“, care purtau povara perioadei trecute, când artele trebuiau să răspundă intereselor unei clientele cu bani; or, şcolile de

artă i-au crescut pe viitorii artişti în acest spirit, care le-a săpat în conştiinţă pecetea ideologică a claselor avute. Profesorii au fost vânzătorii unor iluzii şi acest lucru trebuie să înceteze şi date fiind noile cerinţe ideologice. În articol mai era combătut şi Pablo Picasso pentru afirmaţia sa potrivit căreia arta este „o minciună care ne permite să ne apropiem de adevăr“; o astfel de concepţie îl eliberează pe artist de orice răspundere în faţa poporului şi acest aspect este cât se poate de dăunător – conchidea Lelia Rudaşcu703.

Odată cu cele două institute de la Bucureşti şi Cluj apar şi şcolile medii de arte, ca parte a învăţământului artistic704. Totodată, în şcolile elementare îşi găseau refugiul profesori cu o bună calificare artistică şi care fuseseră izgoniţi din serviciile expuse verificării pe criterii ideologice. Pictorul Spiru Vergulescu, provenit dintr-un cartier mărginaş al Bucureştiului, priveşte mai nuanţat efectele reformei educaţionale comuniste asupra învăţământului artistic: „am avut şansa să prind momentul 1948, pe care toată lumea îl înjură. Îl înjură pentru că în şcoli erau numai manuale ruseşti şi toţi învăţam ceea ce voiau ei, bolşevicii, să învăţăm. Marele meu noroc a fost că reforma învăţământului, petrecută atunci, mi-a oferit posibilitatea să mă duc la şcoală fără să-i aud pe părinţi plângându-se că-i costă prea mult. Iar profesorii pe care i-am avut erau foarte bine pregătiţi, încât mă şi miram la un moment dat de ce nu sunt ei profesori la o şcoală mai importantă, nu la noi la elementară. […] Ceva însă e şi mai interesant: puteai să te duci la Institutul de Arte Plastice cu doar patru clase primare! Mulţi plasticieni, dar şi regizori sau actori care au absolvit învăţământul superior în atari condiţii au fost obligaţi ulterior să-şi dea din urmă examenele liceale, pentru completarea studiilor“705.

Fără îndoială că reforma educaţiei a însemnat şi o anumită mobilitate socială, beneficii importante pentru copiii din categorii sociale defavorizate, anumite investiţii pentru cantine, institute etc.706, dar, în primii ani ai stalinismului, presiunea ideologică a adus pentru învăţământul artistic un regres vizibil, echivalat de unii cu un adevărat dezastru. Institutele de artă trebuiau să-şi armonizeze activitatea cu interesele Planului de stat, să dovedească faptul că intră în logica luptei de clasă, inclusiv prin asigurarea unei corespunzătoare componenţe sociale a studenţilor, să introducă o morală proletară adecvată707. Elevii şi studenţii Institutelor de Artă nu puteau afla cu adevărat ce reprezintă arta occidentală cu principalele ei curente, dar audiau cursuri unde erau înfieraţi Pablo Picasso şi alţi pictori. Criticul şi istoricul de artă Radu Bogdan, coleg cu Lelia Rudaşcu în Ministerul Artelor şi Informaţiilor la Direcţia Artelor

Plastice, care părea că asimilează retorica realist-socialistă, cu nuanțe antioccidentale, devine profesor la Institutul de Arte Plastice „Nicolae Grigorescu“, dar curând percepe răul şi, ca urmare a unei întâlniri cu Pierre Daix, îşi schimbă perspectiva despre opera lui Picasso: „toate acestea se petreceau [în 1951, *n.n.*] la numai un an de când începusem să cunosc efectele pedagogice ale reorganizării învățământului artistic, reorganizare care, din perspectiva a multiple aspecte, a însemnat un dezastru“708. Se mai adăugau şi descinderile instructorilor de la Secția de Propagandă care uneori apreciau că manualele după care se predă în învățământul plastic sunt greşite şi trebuie înlocuite709.

Un alt element nefast a fost şi pătrunderea „ştiințelor sociale“ (materialismul dialectic şi istoric, socialismul ştiințific etc.) printre materiile de studiu de la institutele de artă, cu scopul de a forma „baza teoretică necesară înțelegerii fenomenului artistic“, dar şi caracterul de clasă şi spiritul de partid în artă. Se urmărea şi angajarea studenților în slujba agitației vizuale comuniste. Corpul profesoral a păstrat profesionişti („forțele progresiste din rândurile corpului didactic artistic“) care au ştiut să-şi sustragă studenții de sub influența politicului. După 1948 au rămas ca profesori: Alexandru Ciucurencu, Cornel Medrea, Lucian Murnu, Simion Iuca, arh. Horia Teodoru (a predat cursul de perspectivă decenii la rând), dr. Gheorghe Ghițescu710 sau au fost aduşi critici şi artişti care corespundeau şi/mai ales criteriilor politice: Lelia Rudaşcu, Paul Constantin ş.a.; în fruntea Institutului de Artă din Bucureşti a fost adus ca rector conformistul Marcel Breslaşu711, aflat până atunci în comitetul de conducere al USASZ. O mărturie importantă este şi cea a criticului de artă Radu Ionescu, care consemnează faptul că: „În Academia de Arte Frumoase [Institutul de Arte Plastice] studiile liceale complete nu mai erau obligatorii pentru înscriere şi, alături de câțiva profesori din vechea gardă, vor apărea nume noi ca [Ştefan] Szönyi, [Tiberiu] Kraus, [Andrei] Szobotka, [Nicolae] Moraru, toți coordonați şi supravegheați de un pictor scenograf Kovalenko, venit de la Moscova pentru a reorganiza spiritul şi metodele învățământului sovietic.“712

Rolul consilierilor sovietici şi al experienței sovietice în materie de cultură şi învățământ artistic a fost însemnat, dacă nu chiar determinant. Ministerul Artelor şi Informațiilor/Comitetul pentru Artă şi Ministerul Învățământului Public erau abilitate să implementeze liniile principale ale reformei educaționale la nivelul Institutelor de Artă (reorganizate în 1950 prin separare în: Institute de Arte Plastice, Conservatoare de Muzică şi

Institute de Artă Teatrală). Dar toate propunerile importante privind transformările instituționale şi conținutul învățământului, al programei erau avizate în mod obligatoriu de Direcția/Secția de Propagandă şi Agitație, prin Sectorul de Literatură şi Artă (SLA)713. În mod periodic, Sectorul de Învățământ Public şi apoi SLA714 controlau activitatea Ministerului de resort şi a instituțiilor de învățământ superior artistic, având şi prerogativa de a propune/impune epurări la nivelul corpului profesoral, denumite eufemistic „măsuri pentru îmbunătățirea corpului didactic“715.

Învățământul muzical

Evoluțiile contradictorii de după 23 august 1944, care lăsau să se întrevadă şi semnele continuității cu o viață artistică interbelică marcată de diversitate, au permis şi apariția conservatoarelor/academiilor particulare de muzică. Dintre acestea se distinge Conservatorul de Muzică Americană (denumit apoi Conservatorul de Jazz), condus de profesorul şi muzicianul Edmond Deda, instituție situată în casa familiei Theodor Rogalsky din str. General Manu. Printre cadrele didactice ale conservatorului privat s-au aflat Ion Dumitrescu (viitor preşedinte al UCRPR în anii 1950, succesor al lui Matei Socor) şi Dan Mizrahy, profesor de pian clasic la doar 21 de ani716. În memoriile sale, Dan Mizrahy afirmă că nu câştiga foarte mult de pe urma orelor predate aici, „dar… eram tineri, entuziaşti, ne plăcea muzica americană şi toată treaba era de fapt un mic divertisment“. Până la urmă nu problema financiară va sta la originea închiderii conservatorului, ci interdicția de natură politică. Unul dintre cei care a pronunțat sentința de desființare a fost Nicolae Moraru, chiar înainte de publicarea în Monitorul oficial a legii învățământului care naționaliza şcolile particulare – „Conservatoriile particulare nu vor mai putea continua să existe [sic!]“, declara ritos secretarul general al Ministerului Artelor şi Informațiilor la 2 august 1948717.

În paralel, conservatoarele de stat718 erau epurate de profesorii indezirabili, printre cei îndepărtați fiind Alice Voinescu şi Mihail Jora719. Aceeaşi Lelia Rudaşcu se pronunța şi în probleme muzicale, pretinzând că „studenții Conservatorului“ s-au adresat redacției revistei *Flacăra* şi făcând o tipologie a cadrelor didactice: „profesorii totalmente incapabili, profesorii care absentează venind la curs de trei ori într-un an sau alții care vin

regulat, dar copleşesc cu otravă tineretul, aceştia formează majoritatea învățătorilor tinerei generații“720. Chiar şi după expulzarea din rândul profesorilor denigrarea celor epurați a continuat, poate şi pentru că prestigiul lor – cazul lui Mihail Jora este emblematic – nu a scăzut în ochii acelor studenți şi muzicieni care le-au fost elevi.

În presa comunistă au fost tipărite articole în care fostul profesor Mihail Jora era atacat virulent, fiind acuzat în principal de solidaritate cu „monarhia jefuitoare“721. Pe această linie se înscrie şi discursul lui Matei Socor la consfătuirea şefilor propagandei cu compozitorii, din 28 martie 1949, care vădeşte din nou ingratitudinea viitorului preşedinte al UC față de cel care sub regimul antonescian încercase să-l salveze: „Există poate elemente care din cauza deformării lor în şcoala burgheză, de care vor să se dezbare, nu au ajuns încă la o concepție ideologică în muncă pe care noi o dorim. Față de aceste elemente trebuie să avem o anumită elasticitate. Ar fi justificat. Dar să colaborăm cu oameni care provin din moşieri, care au atitudine ostilă față de dezvoltarea poporului român, a republicii noastre populare, care s-au exprimat fățiş împotriva republicii, oftând de dorul monarhiei recent expirate, nu este de închipuit. În astfel de condițiuni, Societatea Compozitorilor nu va face paşi înainte. Eu socot că prezența compozitorului Jora este un anacronism, şi mai mult un anacronism ca el să fie încă în fruntea Societății.“722 Întrucât nu se putea trece nici peste talentul lui Mihail Jora, însoțit de harul său pedagogic, nici peste actul abuziv al îndepărtării de la catedră, Matei Socor se simțea obligat să adauge: „ce înseamnă talent muzical? Dacă are talent şi îl pune în slujba duşmanului, cu atât mai rău; acel talent nu ne poate aduce nici un folos. Nu este talent în al doilea rând acela care face muzică în mod formal, muzică nesănătoasă, nefolositoare pentru întreaga noastră evoluție“723. Abia în anii 1960–1970 i se vor recunoaşte lui Mihail Jora calitățile de profesor şi meritele pentru activitatea didactică de la conservatorul bucureştean724.

Deşi la Conservatorul de Stat din Bucureşti au rămas la catedră muzicieni şi muzicologi reputați (Ioan D. Chirescu, rector din 1950725, George Breazul, Alfred Mendelsohn ş.a.), aceştia nu au putut împiedica întotdeauna campania de intoxicare a tineretului universitar; în plus, marile curente moderne occidentale erau prohibite. În acest context, în casa compozitorului Mihail Andricu au loc întâlniri contestatare care au fost comparate cu nucleul unei universități alternative clandestine. Mihail Andricu invită în casa lui tineri (muzicieni, studenți la Litere), ascultă şi comentează creația unor compozitori „decadenți“ precum Arthur

Schoenberg, Anton Webern şi Alban Berg, sfidând muzica oficială şi maniera de predare de la Conservator. Pentru astfel de gesturi, Mihail Andricu avea să fie sancționat mai târziu, fiind victima unei demascări publice în 1959[726].

Compozitorii cu un profil mai conformist, cei care s-au adaptat şi au fost toleraţi în poziţii mai mult sau mai puţin importante la Conservator, au încercat din interiorul sistemului să introducă muzica printre materiile de studiu din clasele I–IV, mizând pe un proces de dezideologizare, care să îi ferească pe elevi de asimilarea balastului politic ce parazita predarea. Apelând la retorica oficială care pleda pentru culturalizarea muncitorimii, inclusiv prin educaţie muzicală, şi invocând numele unor mărimi ale propagandei precum Mihail Roller, compozitorul Nicolae Buicliu ținea în martie 1949 un lung discurs despre beneficiile predării muzicii în şcoala primară: „cred că clasa muncitoare, şi în prezent, şi în viitor, dar mai ales viitoarele generații au dreptul la bunuri de ordin cultural, şi deci gândesc că trebuie să i [se] dea posibilitatea de a învăța. Deci învățământul general ar trebui să includă muzica în învățământul elementar, ca să poată intra adânc în educația generală a elevilor. Deci cred că Ministerul Artelor ar trebui să sesizeze Ministerul Învățământului că constituie o lipsă că se dă muzicii în învățământ aşa de puțină importanță. (Şi tov. Roller a relevat acest lucru.) Astăzi nu este rezervată decât o singură oră pentru muzică în clasele V–VII, dar în primele patru clase nu se învață deloc. Cred că ar trebui stabilite cel puțin patru ore pe săptămână. Aceste patru ore sunt absolut necesare dacă vrem să ridicăm posibilitatea de înțelegere a tuturor frumuseților artei muzicale, pe care o vrem cât mai înaintată, cât mai avansată, şi ținând seama că istoria muzicii româneşti este de foarte scurtă durată, ca să ajungem alte țări care prin anumite împrejurări istorice au avut norocul să avanseze înaintea noastră“[727].

Spre deosebire de Nicolae Buicliu, pianista Piroska Meltz, directoarea Conservatorului popular din Târgu-Mureş, a dat probabil o mai mică atenție discursului conformist promuncitoresc şi în plus a neglijat lecțiile despre muzica rusă. Cu ocazia unei descinderi la Comitetul Regional de partid Mureş cu scopul de a evalua munca în problemele literaturii şi artei, instructorul Virgil Pop de la SPA constata la 8 aprilie 1952 următoarele: „comitetul regional nu a controlat activitatea Conservatorului popular. La acest Conservator studiază aproape cinci sute de elevi, majoritatea covârşitoare dintre ei elemente mic-burgheze. Directoarea Conservatorului este un element duşman regimului nostru (pianista Melț Piroska). Această

directoare vorbeşte cu ironie despre necesitatea acordării unei atenţii sporite elementelor muncitoreşti, ea considerând pe fiii de muncitori incapabili de a învăţa muzică. Ea arată că nu a fost preocupată de problema componenţei sociale a elevilor pentru că nu ştie cum trebuie stabilit acest lucru – «după bunicii sau părinţii lor?». Programa şcolară a Conservatorului nu cuprinde nici o lucrare sovietică atât la clasele de instrumente, cât şi la canto. Din repertoriul muzicii clasice ruse programa cuprinde o singură lucrare de Ceaikovski (la clasa de violoncel). În schimb, la istoria muzicii se studiază Debussy în patru lecţii […], iar la sfârşitul programei figurează două lecţii despre muzica rusă. Această programă este în vigoare fără modificări din anul 1912. Considerăm că activitatea Conservatorului popular după această programă şcolară şi cu actuala conducere este profund dăunătoare dezvoltării studenţilor“728.

Pentru comuniştii români, la fel ca şi pentru cei sovietici729, un învăţământ apolitic era de neconceput. Din perspectiva noului regim, educaţia era prin definiţie ideologică: doar astfel se putea clama faptul că „noua intelectualitate ieşită din acest învăţământ va înţelege lumea într-un chip nou, va fi înarmată cu metoda de gândire unitară şi armonioasă a materialismului dialectic“730.

Note

636. ANIC, fond CC al PCR – Secţia de Propagandă şi Agitaţie, dosar nr. 13/1947, f. 68.

637. *Ibidem*, f. 84.

638. Pentru mai multe detalii privind activitatea YMCA în România în primii ani postbelici, v. volumul *Subteranele memoriei. Pagini din rezistenţa culturii în România, 1944–1954*, studiu introductiv şi antologie de Vasile Igna, Editura Universal Dalsi, Bucureşti, 2001, p. 117.

639. ANIC, fond CC al PCR – Secţia de Propagandă şi Agitaţie, dosar nr. 13/1947, f. 86.

640. *Ibidem*, f. 92.

641. Lucian Nastasă, „Studiu introductiv“ la *Minorităţi etnoculturale. Mărturii documentare. Evreii din România (1945–1965)*, volum editat de Andreea Andreescu, Lucian Nastasă (coord.), Andrea Varga, CRDE, Cluj, 2003, p. 28.

642. ANIC, fond CC al PCR – Secţia de Propagandă şi Agitaţie, dosar nr. 13/1947, ff. 97–99.

643. Responsabilul SEP Prahova explica în toamna lui 1947 cum a format celule de elevi şi ce rol au acestea: „Sunt copii de comunişti şi sub influenţa părinţilor. Au vârsta între 17–18 ani şi a trebuit să-i organizăm. Cu ei avem un program special. Lecţii teoretice mai mult; şi sunt sub controlul nostru. Fac parte din sectorul de celule. […] A trebuit să

creăm celule pentru cei 40 de profesori pe care îi avem, şi ei, la rândul lor, duc activitate între intelectuali. […] Manualele noi. Cum am spus, prin munca ce facem între elevi, s-au creat cercuri marxiste. Aceasta pentru elevii din clasa a VIII-a şi care program coincide cu istoria ce o învaţă în clasa a VIII-a. De asemeni, înţeleg în felul acesta foarte bine bibliografia ce a fost introdusă. Desigur, prin faptul că elevii sunt pregătiţi în aceste cercuri marxiste, profesorii sunt de multe ori puşi în inferioritate faţă de elevi. Această problemă s-a pus în cercurile profesorilor. Profesorii deci sunt obligaţi să studieze şi ei. În special nu pot opune rezistenţă, [nu pot refuza] să primească aceste manuale, odată ce elevii le primesc"; *ibidem*, ff. 89–90.

644. V. Mihail Roller (redactor responsabil), Gh.I. Georgescu, Vasile Maciu, Dumitru Tudor, *Istoria României. Manual unic pentru clasa a XI-a medie*, Editura de Stat, Bucureşti, 1948, p. 3.

645. Ulterior se va pune tot mai mult şi problema rolului familiilor în reuşita şcolară a copiilor, iar pedagogii oficiali vor dezvolta conceptul de „colaborare între şcoală şi familie", în condiţiile în care şi familia devenise o ţintă a intervenţiei politico-educative; Elisabeta Stănciulescu, *Sociologia educaţiei familiale*, vol. II, *Familie şi educaţie în societatea românească. O istorie critică a intervenţionismului utopic*, Editura Polirom, Iaşi, 2002, p. 150.

646. ANIC, fond CC al PCR – Secţia de Propagandă şi Agitaţie, dosar nr. 13/1947, f. 99.

647. *Ibidem*, dosar nr. 10/1949, f. 2.

648. *Ibidem*, dosar nr. 49/1948, f. 101.

649. *Ibidem*, dosar nr. 13/1947, f. 101.

650. V. „Instalarea tov. Gh. Vasilichi ca ministru subsecretar de stat", în *Noua şcoală românească*, anul II, nr. 9–12, septembrie–decembrie 1947, p. 328.

651. ANIC, fond CC al PCR – Secţia de Propagandă şi Agitaţie, dosar nr. 42/1948, ff. 1–2. Această perspectivă contrazicea în mod flagrant discursul oficial al lui Şt. Voitec care, la instalarea lui Gh. Vasilichi, solicita fonduri mai mari pentru Ministerul Educaţiei: „am convingerea nestrămutată că împreună cu tov. ministru Vasilichi şi tov. ministru Miron Nicolescu – ca şi cu toţi colaboratorii noştri […], cu sprijinul guvernului şi al noului vistiernic [Vasile Luca], care, fără îndoială, va rupe tradiţia nenorocită a neînţelegerii faţă de nevoile învăţământului şi ale slujitorilor şcolii – vom putea adăuga la ceea ce s-a realizat aici noi înfăptuiri…"; „Instalarea tov. Gh. Vasilichi ca ministru subsecretar de stat", p. 328.

652. Aluzie la Şcolile Române din Paris şi Roma despre care se afirma: „cele două şcoli din străinătate cu un personal redus (şi ostil nouă) primesc mai mult decât toate universităţile noastre din ţară. Într-adevăr, reacţionarii din Ministerul Educaţiei Naţionale au avut grijă de fraţii, neamurile şi prietenii lor de peste hotare şi nu-i lasă să moară de foame (bineînţeles statul democratic este acel care plăteşte, hrăneşte şi încălzeşte la sânul său aceste vipere)"; ANIC, fond CC al PCR – Secţia de Propagandă şi Agitaţie, dosar nr. 42/1948, ff. 3–5.

653. *Ibidem*, f. 10.

654. Nici M. Nicolescu, profesor de matematică, subsecretar de stat la MEN, nu a rezistat în funcţie. Organele de partid îl suspectau că s-a înconjurat de elemente afaceriste

şi au decis, în contextul campaniei de verificări, să ceară date suplimentare de la Securitate. Serviciile de informaţii au oferit un adevărat rechizitoriu: „în primăvara anului 1947, susnumitul a pus la dispoziţia lui John Benet un tabel cu profesorii şi şcolile de limbă engleză, pentru a le trimite material educativ din Anglia. Este cunoscut ca membru PSD-Rădăceanu. În anul 1948 susnumitul a fost secretar (!) la Ministerul Învăţământului Public, unde a avut o atitudine incorectă. Susnumitul este semnalat că a dus acţiuni de compromitere, prin nerespectarea legilor, creând curente nesănătoase în învăţământ şi în Minister. A făcut înscrieri frauduloase la diverse facultăţi, încurajând studenţii reacţionari pentru compromiterea regimului democratic“; *ibidem*, dosar nr. 21/1951, ff. 4–6.

655. *Monitorul oficial*, partea I-A, anul CXVI, nr. 177, marţi, 3 august 1948, pp. 6322–6324; Maria Someşan, Mircea Iosifescu, *Legile din 1948 pentru reforma învăţământului*, în Romulus Rusan (ed.), *Anul 1948–instituţionalizarea comunismului*, Fundaţia Academia Civică, Bucureşti, 1998, p. 440.

656. Pentru o analiză detaliată a Decretului nr. 175 din 3 august 1948 şi a implicaţiilor „reformei“ educaţiei la nivelul învăţământului preşcolar, mediu şi superior, v. Nicoleta Ionescu-Gură, *Stalinizarea României. Republica Populară Română, 1948–1950: transformări instituţionale*, Editura Bic All, Bucureşti, 2005, pp. 324 şi urm.

657. ANIC, fond CC al PCR – Secţia de Propagandă şi Agitaţie, dosar nr. 42/1948, f. 18.

658. *Ibidem*, f. 21.

659. Potrivit lui Dan Lungu, prin îndepărtarea religiei şi sporirea numărului orelor de matematică, fizică şi ştiinţe ale naturii, autorităţile comuniste au dat o dublă lovitură: au pus la dispoziţia actorilor sociali elemente cognitive din zona ştiinţelor pozitive, încât pe baza lor şi în absenţa schemelor de interpretare religioasă să ajungă ei singuri la concluzii ateiste (exemplu clasic de manipulare), iar pe de altă parte au cultivat predispoziţia tehnicistă, pregătind specialişti pentru valurile succesive de industrializare; *Construcţia identităţii într-o societate totalitară. O cercetare sociologică asupra scriitorilor*, Editura Junimea, Iaşi, 2003, p. 84.

660. Pe lângă celebrul şi nefastul manual de istorie care avea să-i poarte numele, M. Roller publicase o lucrare intitulată *Pedagogia în URSS*, Editura Cartea Rusă, Bucureşti, 1947. Adrian Neculau susţine chiar că pedagogia a fost cea mai înregimentată ştiinţă socială; „Prefaţă“ la Mariana Momanu, *Educaţie şi ideologie. O analiză pedagogică a sistemului totalitar comunist*, Editura Universităţii „A.I. Cuza“, Iaşi, 2005, p. 7.

661. ANIC, fond CC al PCR – Cancelarie, dosar nr. 9/1948, f. 4.

662. *Ibidem*, fond CC al PCR – Secţia de Propagandă şi Agitaţie, dosar nr. 66/1949, f. 8.

663. *Ibidem*, f. 10.

664. *Ibidem*, dosar nr. 1/1949, f. 9. Leonte Răutu a criticat şi practica întâlnită la Cluj de a-i obliga pe profesori să răspândească din casă în casă manifeste conţinând invitaţii de participare la conferinţele UTM: „Nu este o batjocură a frontului nostru cultural? Cred că este timpul să fie lichidată această atitudine la Cluj. Este un centru important cultural şi să pui acolo profesori universitari să împartă manifeste din casă în casă? Ce autoritate mai au faţă de studenţi? […] Nu este bine să punem profesori universitari de gardă. [Îşi] pierd prestigiul faţă de studenţi“; *ibidem*, ff. 11 şi 15.

665. Editorii declarați erau: Uniunea Națională a Studenților Români, Uniunea Asociaților de Elevi din România, Ministerul Învățământului Public.

666. ANIC, fond CC al PCR – Secția de Propagandă şi Agitație, dosar nr. 45/1949, f. 45.

667. *Ibidem*, ff. 49-50.

668. *Ibidem*, dosar nr. 9/1948, f. 142.

669. *Ibidem*, f. 207.

670. În anul 1948, în locul vechii Facultăți de Litere şi Filozofie au apărut mai multe facultăți: Filozofie, Istorie-Geografie, Filologie. Inițial, Facultatea de Filologie avea cinci catedre: Filologie română, Literatură română, Limba şi literatura rusă, Filologie clasică, Filologie modernă; pentru detalii, v. Adina Berciu-Drăghicescu, Ovidiu Bozgan, *O istorie a Universității din Bucureşti, 1864–2004*, Editura Universității din Bucureşti, Bucureşti, 2004, p. 283.

671. Pentru reprofilarea lui Tudor Vianu ca profesor de literatură comparată, v. şi Ion Biberi, *Tudor Vianu*, Editura pentru Literatură, Bucureşti, 1966, pp. 157 şi urm.

672. Vasile Lungu, *Viața lui Tudor Vianu*, Editura Minerva, Bucureşti, 1997, p. 123.

673. Ion Bălu, *G. Călinescu – spectacolul personalității*, Editura Fundației Culturale Ideea Europeană, Bucureşti, 2004, p. 47.

674. Vasile Lungu, *op. cit.*, p. 128.

675. ANIC, fond CC al PCR – Secția de Propagandă şi Agitație, dosar nr. 12/1952, f. 148.

676. *Ibidem*, f. 149.

677. V. *Mic dicționar filozofic*, redactat de M. Rozental şi P. Iudin, Editura de Stat pentru Literatură Politică, Bucureşti, 1955, p. 274.

678. Detalii la Allan G. Johnson, *Dicționarul Blackwell de Sociologie. Ghid de utilizare a limbajului sociologic*, traducere din engleză de S. G. Drăgan şi Vlad Russo, prefață la ediția în limba română şi control ştiințific Septimiu Chelcea, Editura Humanitas, Bucureşti, 2007, p. 185.

679. ANIC, fond CC al PCR – Secția de Propagandă şi Agitație, dosar nr. 12/1952, f. 152.

680. *Ibidem*, ff. 160–161.

681. Bruno Colbert s-a făcut cunoscut în domeniul germanisticii; George Guțu, *SGR, ZGR şi germanistica în România*, http://www.ggr.ro/edit20.htm, accesat la 29 octombrie 2007.

682. ANIC, fond CC al PCR – Secția de Propagandă şi Agitație, dosar nr. 12/1952, ff. 71–72.

683. Vasile Lungu, *op. cit.*, pp. 128–129.

684. ANIC, fond CC al PCR – Secția de Propagandă şi Agitație, dosar nr. 6/1951, f. 17.

685. Marin Ioniță, *Kiseleff 10. Fabrica de scriitori*, Editura Paralela 45, Piteşti, 2003.

686. Documentele propagandei comuniste admiteau că în anul şcolar 1950–1951 calitatea lecțiilor a fost scăzută. În anul următor, „nivelul general al lecțiilor a crescut. Aceasta se datoreşte experienței căpătate de corpul didactic care s-a întărit cu 8 tovarăşi absolvenți ai cursurilor Şcolii M. Eminescu, precum şi a preocupării – într-o oarecare

măsură – a conducerii Şcolii pentru calitatea lecţiilor“; ANIC, fond CC al PCR – Secţia de Propagandă şi Agitaţie, dosar nr. 12/1952, ff. 70–71.

687. *Cf.* Dumitru Micu, *Timpuri zbuciumate. Reconstituiri subiective*, Editura Vestala, Bucureşti, 2001, p. 156.

688. ANIC, fond CC al PCR – Secţia de Propagandă şi Agitaţie, dosar nr. 12/1952, ff. 70–71.

689. Marin Ioniţă, *op. cit.*, p. 19.

690. ANIC, fond CC al PCR – Secţia de Propagandă şi Agitaţie, dosar nr. 12/1952, f. 69.

691. *Ibidem*, f. 70.

692. *Ibidem*, ff. 70 şi 73. Cu toate aceste aprecieri la adresa lui M. Beniuc, după 30 de ani, poetul care condusese US mai bine de un deceniu califica Şcoala de Literatură drept „instituţie parazitară“; Mihai Beniuc, *Sub patru dictaturi. Memorii (1940–1975)*, ediţie îngrijită de Ion Cristoiu şi Mircea Suciu, Editura Ion Cristoiu SA, Bucureşti, 1999, p. 203.

693. ANIC, fond CC al PCR – Secţia de Propagandă şi Agitaţie, dosar nr. 12/1952, f. 74.

694. Marin Ioniţă, *op. cit.*, pp. 41 şi 100.

695. *Ibidem*, p. 131. Într-un Plan de muncă pe anul 1952 al SLA se preconiza elaborarea unui proiect de hotărâre a CC pentru transformarea Şcolii de Literatură şi Critică Literară „Mihail Eminescu“ în Institut de Literatură cu durata de 4 ani. Acest proiect nu s-a mai aplicat; ANIC, fond CC al PCR – Secţia de Propagandă şi Agitaţie, dosar nr. 12/1952, f. 44.

696. ANIC, fond CC al PCR – Secţia de Propagandă şi Agitaţie, dosar nr. 1/1949, f. 11.

697. Raul Şorban, Adina Nanu, Paul Constantin, Eugen Schileru, *100 de ani de la înfiinţarea Institutului de Arte Plastice „Nicolae Grigorescu“ din Bucureşti 1864–1964*, Bucureşti, 1964, p. 94; *Monitorul oficial*, nr. 195, 3 august 1946.

698. *Ibidem*, p. 94.

699. Mircea Deac, *Fără rame, fără soclu. Istoria unor date reale şi a izvoarelor subiective*, Editura Medro, Bucureşti, 2004, p. 25.

700. *Conservatorul „Ciprian Porumbescu“, 1864–1964*, volum redactat de Octavian Lazăr Cosma, Vasile Dinu, Dan Smîntînescu, Petre Brâncuşi, George Bălan, Florin Staicu, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor din RPR, Bucureşti, 1964, p. 123.

701. ANIC, fond Preşedinţia Consiliului de Miniştri – Stenograme (1944–1959), dosar nr. 2/1948, ff. 52–53.

702. *Ibidem*, f. 53.

703. Lelia Rudaşcu „Problema învăţământului artistic. Aşa nu mai merge!“, în *Flacăra*, anul I, nr. 6, 8 februarie 1948, pp. 1–4. Au existat şi luări de poziţie mai radicale care negau şcolilor de arte frumoase de dinainte de 1945 orice merit – „pictorii noştri nu ştiu nici măcar «tehnic» să picteze“; E.V. Popa, „Reforma învăţământului. În jurul legii de reformă a învăţământului artistic“, în *Studentul român*, seria III, anul IV, marţi, 25 februarie 1948, p. 8.

704. *Artele plastice în Romînia după 23 august 1944*, volum publicat sub îngrijirea acad. George Oprescu, autori: Mircea Popescu, Eugen Schileru, Radu Bogdan, Ion

Frunzetti, Remus Niculescu, Editura Academiei RPR, Bucureşti, 1959, p. 12; Randolph L. Braham, *Education in the Rumanian People's Republic*, U.S. Department of Health, Education, and Welfare, Washington, 1963, p. 88.

705. Spiru Vergulescu, „Toată viața mea a fost legată de artă", în *Ziarul de duminică*, supliment al *Ziarului Financiar*, vineri, 22 martie 2002, nr. 11 (93), p. 3.

706. Dintr-un memoriu justificativ depus de Ministerul Artelor şi Informațiilor la planul de investiții pentru anul 1949 aflăm că proiecția bugetară pentru Direcția Învățământului Artistic era următoarea: „s-a prevăzut pentru reparații necesare căminelor şi cantinelor studențeşti din țară (Bucureşti, Cluj, Timişoara) suma de 3 170 000 lei. La punctul 2 din formular s-a prevăzut achiziționarea mobilierului, instrumentelor şi aparatelor speciale pentru Institutele de Artă, însumând 8 536 000 de lei. Totalul investițiilor pentru Direcțiunea Învățământului Artistic este de 11 708 000 de lei"; ANIC, fond CC al PCR – Secția de Propagandă şi Agitație, dosar nr. 84/1949, ff. 4–5.

707. *Ibidem*, dosar nr. 77/1949, f. 13.

708. Radu Bogdan, „Un martor al realismului socialist" (XX), în *Dilema*, anul III, nr. 134, 4–10 august 1995, p. 2.

709. ANIC, fond CC al PCR – Secția de Propagandă şi Agitație, dosar nr. 29/1951, f. 61.

710. Raul Şorban, Adina Nanu, Paul Constantin, Eugen Schileru, *op. cit.*, p. 95.

711. ANIC, fond CC al PCR – Secția de Propagandă şi Agitație, dosar nr. 77/1949.

712. Radu Ionescu, *Uniunea Artiştilor Plastici din România, 1921-1950- 2002/The Union of Artists of Romania 1921-1950-2002*, Editura Uniunii Artiştilor Plastici, Bucureşti, 2003, p. 8.

713. Aşa s-a întâmplat şi în vara anului 1952 cu propunerile Comitetului pentru Artă privitoare la înființarea secțiilor de istorie şi teorie a artelor, de istorie şi teorie a muzicii şi de istorie şi teorie a teatrului pe lângă Institutul de Arte Plastice, Conservatorul de Muzică şi Institutul de Teatru din Bucureşti. SLA a avizat favorabil şi propunerea de desființare a secției de muzeografie de la Institutul de Arte Plastice, socotind că „este justă, deoarece ghizii de muzeu pot fi recrutați din rândurile absolvenților de pedagogie şi teorie şi istorie a artei"; ANIC, fond CC al PCR – Secția de Propagandă şi Agitație, dosar nr. 12/1952, f. 230.

714. Probabil, Institutele de Artă au intrat în responsabilitatea SLA în 1951, după ce un timp de activitatea lor a răspuns Sectorul de Învățământ Public; într-un document al SPA din 1951 se preciza că SLA „a preluat o serie de instituții de învățământ de artă. Până acum contactul între sectoare a fost slab. Pentru că tovarăşii sunt începători în ce priveşte problemele de învățământ, poate ar fi fost necesar ca între cele două sectoare să existe o legătură mai temeinică şi în alte probleme"; *ibidem*, dosar nr. 29/1951, ff. 72–73.

715. *Ibidem*, dosar nr. 6/1951, ff. 87–88.

716. Dan Mizrahy, *Aşa a fost… Exerciții de memorie*, cuvânt înainte de Grigore Constantinescu, Editura Hasefer, Bucureşti, 2005, pp. 169–171.

717. ANIC, fond CC al PCR – Secția de Propagandă şi Agitație, dosar nr. 9/1948, f. 228.

718. La 19 ianuarie 1948, Conservatorul Regal de Muzică şi Artă Dramatică a fost redenumit *Conservatorul de Stat din Bucureşti al RPR*; *Monitorul oficial*, partea I–A, anul

CXVI, nr. 15, luni 19 ianuarie 1948.

719. Mihail Jora fusese chiar directorul Conservatorului din Bucureşti între 1941 şi 1947; v. George Sbârcea, *Mihail Jora. Biografia unui mare compozitor român din secolul XX*, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor din RSR, Bucureşti, 1969, p. 188.

720. Lelia Rudaşcu, „Problema învățământului artistic. Aşa nu mai merge!“, în *loc. cit.*, p. 4.

721. V. Cornelia Pascal, „A început curățenie la Conservator“, în *Studentul român*, seria III, anul IV, nr. 6, 27 ianuarie 1948, p. 2.

722. ANIC, fond CC al PCR – Secția de Propagandă şi Agitație, dosar nr. 10/1949, f. 100.

723. *Ibidem*, f. 101.

724. D. Moroianu, „Învățământul artistic“, în Constantin C. Giurescu *et al*., *Istoria învățământului în România. Compendiu*, Editura Didactică şi Pedagogică, Bucureşti, 1971, p. 331.

725. Titu Pânişoară, Ion Şoldea, *Prof. Univ. Dr. Petre Brâncuşi şi Conservatorul «Ciprian Porumbescu» – Bucureşti*, Editura Măiastra, f. l., 2005, p. 65.

726. Vasile Igna, „Preliminarii la schița unei istorii a rezistenței culturale în România“, în volumul *Subteranele memoriei. Pagini din rezistența culturii în România, 1944–1954*, p. 27.

727. ANIC, fond CC al PCR – Secția de Propagandă şi Agitație, dosar nr. 10/1949, f. 88.

728. *Ibidem*, dosar nr. 12/1952, ff. 110–111.

729. Sheila Fitzpatrick, *Education and Social Mobility in the Soviet Union, 1921–1934*, Cambridge University Press, Cambridge-London- New York-Melbourne, 1992, p. 18.

730. Mihail Roşianu, „Reforma învățământului“, în *Flacăra*, anul I, nr. 33, 8 august 1948.

Încheiere

Atunci când rememora aspecte ale propriei experienţe de istoric şi critic de artă în plină perioadă stalinistă, Radu Bogdan oferea o evaluare pesimistă privitoare la capacitatea istoricilor de a reconstitui aspectele vieţii artistice din primele decenii comuniste: „Nu ştiu ce se va descoperi în ziua când vor fi puse la dispoziţie spre cercetare publică arhivele Partidului Comunist Român privind – în materie de artă – perioada primului sfert de veac al cârmuirii sale; pentru că nu ştiu *ce* s-a consemnat, *cum* s-a consemnat, *dacă* s-a consemnat şi *în ce măsură s-a păstrat*. Un lucru e sigur: procesul anumitor realităţi, responsabilitatea anumitor înscenări, judecăţi şi decizii nu se vor cunoaşte niciodată“731. Şi continua cu o predicţie plină de scepticism: „istoricii de azi, născuţi în sau după anii ’40, au toate şansele să cadă în capcana falsificării istoriei (adesea şi cad!), pe care le-a pregătit-o cu o diabolică abilitate partidul, oferindu-le o faţadă, o mască alcătuită din aparenţe“. Dar, dincolo de acest relativism dus la extrem şi de aprecierile pesimiste ale criticului de artă martor al realismului socialist, trebuie admis că cercetarea savantă are limite reale când este vorba despre reconstituirea evoluției artelor în perioada stalinistă. Există totuşi câteva elemente asupra cărora o majoritate a istoricilor a căzut de acord. În general se acceptă o periodizare a istoriei literaturii şi artelor care începe cu intervalul 1948–1953 (prelungit de unii până în 1955), socotit drept „stalinism integral“, o epocă a unei „dramatice revoluţii culturale“. Magda Cârneci propune pentru artele plastice puncte de reper uşor diferite: „Privind rezumativ, anii 1949–1954 râmân anii cei mai duri ai acestei perioade de reală şi dramatică «revoluţie culturală», care, în interiorul unui terorism de stat dezlănţuit, cunoaşte totuşi o evoluţie zigzagată, marcată de tot felul de «campanii culturale», dar sacadată şi de scurte etape de acalmie, urmate întotdeauna de reluări şi mai brutale ale «mobilizării generale» şi ale «bătăliei» dintre Partid şi societate.“732

Este acest interval perioada în care se pun bazele cooperării dintre

artist şi cenzor în termenii sugeraţi de Miklós Haraszti? Adică, încă de acum cei doi (artist şi cenzor), feţe ale culturii oficiale, ajung să cultive „în mod voios şi sârguincios grădinile artei“?[733] Probabil că da, deşi nu trebuie uitat rolul major pe care îl joacă intimidarea şi represiunea, în general dimensiunea coercitivă a politicii culturale oficiale. Însă, potrivit Alinei Tudor Pavelescu, în timpul acestei prime etape, puterea comunistă a dezvoltat o acţiune ce a cuprins atât măsuri de coerciţie, cât şi o abilă tactică a persuasiunii, aspecte care au presupus un efort vast şi coerent de instituţionalizare a noii ordini culturale[734].

Reluând o retorică moralizatoare specifică şi criticului literar Gheorghe Grigurcu, Mihaela Cristea dezvoltă un discurs cu puţine elemente de empatie pentru intelectualii „colaboraţionişti“ care îşi făceau periodic autocritici umilitoare: „Este incredibil […] ca oameni de cultură cu o operă importantă în spatele lor să se comporte ca nişte copii puşi pe coji de nuci la colţ, cerând iertare că n-au aprofundat suficient operele lui Stalin sau articolele de fond din *Scânteia*. De ce? Frica pentru pâinea de mâine, laşitate, servilism, goana după funcţii, teama şefilor de a nu le lua cineva scaunul, aspiraţia arivişţilor la funcţii înalte? Dacă îi putem înţelege pe cei care, fiind în închisoare, au semnat declaraţii false sau au publicat articole deja scrise şi pe care acceptau să le semneze […], pe cei care huzureau în case de creaţie, în luxoase apartamente şi fiind foarte bine plătiţi nu-i mai putem înţelege sau, mai bine zis, nu mai putem avea pentru ei aceeaşi înţelegere.“[735] În parte, Mihaela Cristea a oferit şi câteva răspunsuri la întrebările formulate, însă mai trebuie adăugate şi alte elemente care să întregească tabloul colaborării unei părţi importante a oamenilor de artă cu o putere antiintelectualistă în esenţa ei. Iar Katherine Verdery aduce câteva argumente pentru înţelegerea conformismului: după 1947, intelectualii nu şi-au mai putut vinde produsele/cărţile pe o piaţă reală, nemaiexistând un capitalism al tiparului, iar birocraţia de stat a devenit singurul utilizator şi susţinător al culturii[736]. Câţiva au preferat să tacă, să nu vorbească aceeaşi limbă a puterii („tăcerea a devenit un mod de a rezista totalizării“[737]), dar „pentru oamenii care se străduiau să obţină resursele necesare în producerea culturii, vorbirea devenea esenţială; […] puterea a forţat vorbirea: producătorii de cultură nu-şi puteau stăpâni domeniul dacă refuzau să vorbească“[738].

Au trădat aceşti artişti şi intelectuali care „au vorbit“? Acelaşi Radu Bogdan a încercat să combată această idee şi să nuanţeze lucrurile: „se vehiculează cu mult prea mare uşurinţă conceptul de trădare. […]

Sadoveanu, Arghezi, Călinescu, Vianu, Rosetti, Ralea, Philippide, Bogza, Ressu, Jalea, Medrea, Steriadi, Iser, Dărăscu, Lucian Grigorescu, Ciucurencu, Baba […] nu pot fi pur şi simplu stigmatizaţi sub eticheta de «trădători», fără ca *ipso facto* geniul creativităţii naţionale să nu se simtă amputat de o prea însemnată parte din ceea ce a produs mai valoros. Putem vorbi de o vremelnică trădare de sine, dar nu de o trădare a patriei şi culturii sale!“ Aşadar, este vorba mai degrabă de grave slăbiciuni omeneşti, crize de conştiinţă, rătăciri ale facultăţii de cumpănire provocate de frică739. În ceea ce îi priveşte pe intelectualii cooptaţi, aceştia au fost siliţi uneori să le explice confraţilor şovăielnici sau ostili colaborării cu regimul că arta şi puterea politică (totalitară) nu sunt inamici naturali, că libertatea nu este chiar o condiţie esenţială a existenţei artei. Dar probabil Eugen Negrici nu se înşală când consideră că literatura anilor 1950 a reuşit să creeze mentalitate, mai ales prin acele producţii instigatoare care făceau apel la ură şi invidie740. Aceste opere care perpetuau ideea luptei de clasă şi aversiunea faţă de burghezi, chiaburi, occidentalii anglo-americani etc. au intrat în programa şcolară obligatorie, menţinându-se acolo pentru 10–15 ani sau chiar mai mult şi contribuind poate la profilul omului nou cu reflexe condiţionate, dezobişnuit să gândească independent şi devenit uşor de manipulat. Efectele pe termen lung ale impunerii manualului unic au fost extrem de nocive: după 50 de ani, românilor li s-a inculcat ideea că, pentru aceeaşi materie, trebuie să existe un singur manual. Această concepţie nefastă care a impus omogenizarea în rău în materie didactică a avut repercusiuni şi asupra învăţământului filologic, şi asupra celui artistic.

Uniformizarea din sistemul educaţional, realizată prin reforma comunistă a învăţământului, a tulburat în mod profund şcoala românească: licee de mare tradiţie au fost forţate să îşi închidă porţile, iar statutul învăţătorilor şi profesorilor a fost diminuat serios. Mulţi elevi şi studenţi, exmatriculaţi din şcoli din cauza originii „nesănătoase“, au trăit adevărate drame, ducând cu ei povara unui teribil stigmat. Unii dintre studenţii epuraţi pe criterii de clasă şi-au putut relua studiile abia peste un deceniu, în anii de timidă relaxare a comunismului. De asemenea, controlul ideologic şi strategia epurărilor din rândurile profesorilor incomozi au determinat o scădere a calităţii lecţiilor şi a cursurilor. Reforma învăţământului începută în 1948 a fost o parte componentă a „revoluţiei culturale“ comuniste, iar brutalitatea cu care s-a realizat se explică în mare parte şi prin faptul că planificatorii ei nu au fost în nici un fel legaţi de tradiţiile pedagogice româneşti741. Unul dintre obiectivele reorganizării

sistemului de învățământ a fost formarea unei noi intelectualități, debarasată de influențele burgheze. Noul sistem educațional s-a răsfrânt şi asupra literaturii române, deoarece a orientat asimilarea cunoştințelor literare de către adolescenți prin metode, manuale şi lecturi obligatorii şi i-a pregătit atât pe viitorii educatori de cititori, cât şi pe viitorii consumatori de beletristică[742].

Poate pentru planificatorii politicii culturale a fost mai dificil să îi determine pe români să meargă în număr mare la spectacolele de teatru şi la filmele de ficțiune cu mesaj ideologizat. În perioada de tranziție de la „epoca veche“ la realismul socialist (cca 1945–1948) s-a realizat un singur film de ficțiune de valoare (*Visul unei nopți de iarnă*, în regia lui Jean Georgescu), iar cinematografia a stat, în general, sub semnul cenzurii şi al asocierii cu propaganda politică; câteva zone ale creației şi distribuției de film rămâneseră însă necucerite. Nu era chiar o situație nouă, ci mai degrabă o prelungire a unei realități ce a intervenit odată cu instaurarea, la sfârşitul deceniului patru, a unor regimuri dictatoriale. Diferențele se vădeau totuşi la nivel instituțional şi țineau de modalitatea de subordonare a producției de film, a ONC, în sensul că în perioada antonesciană a fost vorba de un fel de militarizare (ONC a fost subordonat Marelui Stat-Major al Armatei[743]). Din 1948–1949, această tranziție încetează, iar filmul este supus unui control total. Probabil cinematografia a fost arta cea mai vulnerabilă în raport cu politicul, dar atunci când evaluăm subordonarea politică a filmului autohton trebuie avut în vedere şi un alt aspect important. Chiar şi în democrații occidentale, precum cea americană sau britanică, această relație a fost una complicată. Se citează adesea cazul campaniei maccarthyste împotriva Hollywood-ului, dar nu trebuie uitată nici activitatea biroului britanic al cenzurii, care în perioada interbelică, deci chiar şi pe timp de pace, verifica atent scenariile de film şi în unele cazuri le respingea, mai ales când autorii abordau teme legate de realități sovietice. Şi totuşi există o diferență fundamentală: niciodată, în spațiul occidental, un organ similar cu Biroul Politic al PMR nu a ajuns să decidă – în urma unei vizionări – soarta unui film de ficțiune. Evident, Gheorghe Gheorghiu-Dej şi ceilalți membri ai Biroului Politic aveau un antrenor intelectual în persoana lui Leonte Răutu, un maestru în manipularea artiştilor, scriitorilor şi a celorlalte categorii de intelectuali.

Împreună cu Vladimir Tismăneanu am încercat să schițez biografia acestui antrenor ideologic, iar cartea de față este o continuare a acelui demers; accentul a căzut asupra politicii culturale de nuanță jdanovistă

impuse de Leonte Răutu et co. Studierea acestei politici şi a evoluțiilor cultural ideologice este complementară tentativelor de reconstituire a biografiilor „dictatorilor culturali“. Vocea echilibrată a istoricilor este cu atât mai necesară cu cât o publicistică nocivă, antisemită, ortodoxistă etc. a propagat atât identificarea etnică abuzivă (pornind de la etichetele legate de prezența „comuniştilor evrei“ în aparatul de propagandă), cât şi generalizarea „culpei“ ideologice, adică extinderea „vinovăției“ teoreticienilor comunişti şi a dictatorilor culturali stalinişti către minoritățile naționale din care provin, în cazul de față către comunitatea evreiască. În anul 2008, Mircea Mihăieş relua în revista *România literară* tema spinoasă a neglijării genului biografiilor la nivelul scrisului academic autohton744. Articolul său viza puținătatea biografiilor de scriitori, dar cumva problema poate fi extinsă, inclusiv la categoria ideologilor culturali şi a conducătorilor propagandei comuniste, a „dictatorilor culturali“. Până la urmă, aceştia din urmă au influențat, uneori decisiv, mai ales în anii 1950, opera şi traiectoria profesională a celor mai importanți scriitori, de la Tudor Arghezi, Lucian Blaga, până la G. Călinescu, Mihail Sadoveanu şi Camil Petrescu. Termenul de comparație luat în considerație de criticul sus amintit era spațiul occidental, cel american mai precis. Diferența este sesizabilă, chiar cuantificabilă, dacă ne gândim atât la rafturile spațioase, pline de biografii, ale librăriilor americane care adăpostesc lucrări academice, cât şi la fişierele bibliotecilor universitare; în plus, şi la nivelul culturii populare poate fi scoasă în evidență o anumită defazare autohtonă în raport cu cazul american – de pildă, genul necrologului, în general bine documentat, scris de profesionişti angajați ai publicațiilor cotidiane (şi nu numai).

Producția academică occidentală a furnizat cel puțin două titluri care ar putea servi cercetătorilor autohtoni în mai multe privințe – atât la nivelul informației, relevantă şi pentru cazul românesc, pentru biografiile ideologilor Partidului Comunist Român, în vederea unui demers comparativ, cât şi al modului de a concepe o biografie, de a selecta sursele ş.a.m.d. Prima, în ordine cronologică, este cea datorată lui Serge Petroff745, apărută în anul 1988, inspirat intitulată *Eminența roşie* şi consacrată lui Mihail A. Suslov, membru în Politburo, şef al *Agitprop*, redactor-şef al ziarului *Pravda*, secretar al Comitetului Central al Partidului Comunist al Uniunii Sovietice, responsabil cu ideologia. A doua biografie, semnată de Kees Boterbloem şi tipărită în anul 2004 (*Viața şi timpurile lui Andrei Jdanov*), urmăreşte destinul predecesorului lui Suslov, ca ideolog-

şef, şi beneficiază în plus de valorificarea documentelor din arhivele ruse[746].

Formula de conducător despotic peste mediul intelectual artistic a fost sugerată de Petre Pandrea, care îi aplica lui Iosif Chişinevschi eticheta de „cancelar de fier al Valahiei“ în primul deceniu comunist[747]. Mai târziu, apelând la metoda psihobiografică, pe urmele lui Robert C. Tucker, Vladimir Tismăneanu a realizat mai multe portrete ale ideologilor şi potentaților comuniști. Probabil, expresia de *dictator cultural* a fost utilizată pentru prima dată într-un text academic de Vladimir Tismăneanu, care în volumul *The Crisis of Marxist Ideology in Eastern Europe*, publicat în 1988, vorbea despre Leonte Răutu şi Iosif Chişinevschi, „dictatorii culturii româneşti din timpul perioadei de glorie a stalinismului“[748], comparându-i cu omologi din celelalte state comuniste ale Europei de Est: Kurt Hager, Václav Kopecky, József Révai şi Jakub Berman. Formula a fost pregătită şi anunțată de textele anterioare ale profesorului de la Maryland, mai ales de eseurile difuzate după 1983 la Radio Europa Liberă, în special: *Fariseism şi revoluție. Însemnări despre rolul lui Iosif Chişinevschi în istoria comunismului românesc* şi *Leonte Răutu şi măştile stalinismului românesc*[749]. În paralel, sintagma a circulat la nivelul „folclorului“ dezvoltat în lumea literară şi artistică românească, ca o etichetă pentru diverşi conducători proeminenți ai cenzurii şi ai controlului ideologic de până în 1989. Însă trebuie observat că mai degrabă subordonatul şi succesorul lui Iosif Chişinevschi, Leonte Răutu, a fost perceput ca prototipul *dictatorului cultural*, lucru consemnat şi de *Raportul final* al CPADCR[750]. La sfârşit, ca o anexă, *Raportul final* conține mai multe portrete reunite sub titlul de *Biografiile nomenclaturii*, o listă cu scurte biografii care îi cuprinde şi pe Iosif Chişinevschi, Leonte Răutu şi Dumitru Popescu. Dacă pentru primul s-a încetățenit caracterizarea de „principal inchizitor ideologic“[751], care veghează de la cel mai înalt vârf al puterii, fără a se implica direct, Leonte Răutu a fost descris ca ideolog-şef al partidului[752], aflat în contact nemijocit cu lumea intelectual-artistică din poziția sa de şef al Direcției/Secției de Propagandă şi Agitație.

Într-un studiu istoriografic de referință, din 2007, îmbinat cu memorialistică şi semnat de Florin Constantiniu, Iosif Chişinevschi este numit „dictatorul ideologic al României, patronul funeştilor Leonte Răutu şi Mihail Roller, groparii culturii româneşti autentice“[753]. Aceste sintagme – dictatorul culturii române, groparul culturii române – se regăsesc şi în scurta biografie consacrată lui Leonte Răutu şi postată pe site-ul

Wikipedia[754]. Am dat acest exemplu evident nu pentru a legitima în vreun fel site-ul Wikipedia, cu biografiile lui, o sursă mai mult decât discutabilă, dacă nu chiar de nefrecventat când este vorba de o trimitere ştiinţifică, ci pentru a sublinia răspândirea sintagmei în discuţie la ora actuală[755]. Am utilizat-o între ghilimele tocmai datorită unei conotaţii patetice, nu foarte specifică unei analize reci, lipsită de implicare emoţională, precum şi faptului că sintagma *dictator cultural* nu este pe deplin încetăţenită în istoriografia română. Evident, prin intermediul ei îi desemnăm de obicei pe ideologii PMR/PCR care au supervizat în mod discreţionar – de la nivelul Comitetului Central, al secţiilor ideologice – viaţa cultural-artistică din România în intervalul 1947–1989, veghind la păstrarea purităţii ideologice în spaţiul cultural-ideologic. Cel de al treilea ideolog, Dumitru Popescu[756], aparent paradoxal, deşi a fost supranumit *Dumnezeu*, ar putea fi cel mai greu integrabil într-o categorie a „dictatorilor culturali“, tocmai pentru că „domnia“ lui asupra literaturii şi artelor este contemporană şi cu o perioadă de liberalizare limitată, iar apoi, în pofida îngheţului cultural de după 1971/1974, există mai mulţi centri de putere exercitată asupra mediului cultural, a celui cultural-ideologic, mai bine-zis. Evident, există şi argumente care îl pot plasa în această categorie şi chiar memoriile sale consemnează un fel de preluare a ştafetei în domeniul cultural-ideologic, o pregătire a sa de a-l moşteni pe Leonte Răutu în demnitatea de ideolog-şef[757].

Esenţiale pentru schiţarea portretelor de dictatori culturali sunt documentele de la Arhivele Naţionale, arhivă care adăposteşte dosarele fostei Arhive a CC al PCR, dosarele Secţiilor Comitetului Central, inclusiv Secţia Cadre[758]. Aici sunt dosarele personale ale liderilor comunişti şi chiar ale celor asociaţi, prin apartenenţa la organizaţii de masă, la Frontul Unităţii Socialiste ş.a.m.d., de la autobiografii la referinţe date de colegii de partid, numai că nu toate dosarele s-au regăsit în integralitatea lor. Este şi cazul dosarelor lui Răutu şi Chişinevschi (până la momentul redactării acestei cărţi). În schimb, informaţii bogate (şi chiar discursuri ale celor doi, rămase inedite) sunt prezente în alte fonduri arhivistice (CC al PCR – Secţia de Propagandă şi Agitaţie, CC al PCR – Secţia Relaţii Externe etc., de exemplu). Ceea ce nu înseamnă că istoricul nu întâmpină greutăţi similare cu cele avute de Serge Petroff sau de Kees Boterbloem – dificultăţi ivite din cauza absenţei documentelor care ar fi putut ajuta la reconstituirea unui profil psihologic: corespondenţă personală, scrisori private, însemnări autobiografice, subiective, care să ofere indicii pentru o mai bună

înțelegere a personalității. Nu vom insista cu explicații, sunt câteva motive evidente – prin natura funcțiilor deținute erau ocupați cu munca politică, ideologică, nu aveau nici timp, nici o propensiune pentru jurnale sau corespondență privată; erau deplin conştienți, ca membri importanți ai aparatului de partid, că o astfel de îndeletnicire oricum nu era recomandabilă.

În concluzie, se poate spune că dincolo de unele greutăți care mai persistă, inclusiv în legătură cu accesul la documentele partidului comunist, ale secțiilor Comitetului Central, la sursele primare, dincolo de prejudecăți, scrierea biografiilor ideologilor comunişti este acum mai la îndemână, cu atât mai mult cu cât în ultimul timp au apărut mai multe echipe de istorici, specialişti în ştiințe politice şi în filozofie politică, care lucrează împreună, luând în considerare nu numai documentele de arhivă, mărturiile orale, ci şi textele teoretice sau scrierile ideologice. A cunoaşte biografia lor înseamnă şi un plus pentru cercetarea istoriei literaturii şi artelor sub regimul comunist.

Note

731. Radu Bogdan, „Un martor al realismului socialist“, VII, în *Dilema*, anul III, nr. 119, 21–27 aprilie 1995.

732. Magda Cârneci, *Artele plastice în România, 1945–1989*, Editura Meridiane, Bucureşti, 2000, p. 42.

733. Miklós Haraszti, *The velvet prison. Artists under State Socialism*, translated from the Hungarian by Katalin and Stephen Landesmann with the help of Steve Wasserman, I.B. Tauris & Co Ltd Publishers, London, 1988, p. 7.

734. Alina Tudor [Pavelescu], „Une stratégie de légitimation politique. Le Parti Communiste Roumain et la reconfiguration du champ culturel“, în *Studii şi Materiale de Istorie Contemporană*, serie nouă, vol. III, 2004, p. 145.

735. Mihaela Cristea, „Argument“, în *Reconstituiri necesare. Şedința din 27 iunie 1952 a Uniunilor de creație din România*, ediție îngrijită, note critice, bibliografie de Mihaela Cristea, prefață de Marius Oprea, Editura Polirom, Iaşi, 2005, p. 11.

736. Katherine Verdery, *Compromis şi rezistență. Cultura română sub Ceauşescu*, traducere de Mona Antohi şi Sorin Antohi, Editura Humanitas, Bucureşti, 1994, p. 46.

737. *Ibidem*, p. 25.

738. *Ibidem*, p. 26.

739. Radu Bogdan, *op. cit.* (XXXI), nr. 145, 20–26 octombrie 1995, p. 2.

740. Eugen Negrici, *Literatura română sub comunism. Proza*, Editura Fundației PRO, Bucureşti, 2002, p. 20.

741. Acelaşi lucru este valabil şi în cazul culturii artistice, lucru sesizat de Radu Bogdan: „la nivelul conducerii şi deciziilor au fost instalați mai ales comunişti născuți şi

copilăriți în Basarabia, deja amintiții Chişinevschi, Răutu, Ofelia Manole, Moraru, cu toții lipsiți de cea mai elementară cultură artistică, în sensul înțelegerii procesului de creație şi a ceea ce înseamnă cu adevărat *calitate*, oameni care – în ignoranța şi fanatismul lor – nu aveau şi nu puteau să aibă scrupule față de artă, necum față de tradițiile artei româneşti“; Radu Bogdan, *op. cit.* (XII), în *Dilema*, anul III, nr. 125, 2–8 iunie 1995.

742. Marian Popa, *Istoria literaturii române de azi pe mâine*, vol. I, Fundația Luceafărul, Bucureşti, 2001, p. 155.

743. Viorel Domenico, *Istoria secretă a filmului românesc, 1940–1950*, Editura Militară, Bucureşti, 1996, p. 23.

744. Mircea Mihăieş, „De ce nu se scriu biografii ale scriitorilor români?“, în *România Literară*, anul XL, nr. 27, 11–18 iulie 2008.

745. Serge Petroff, *The Red Eminence. A Biography of Mikhail A. Suslov*, The Kingston Press, Inc., Clifton, N.J., 1988.

746. Kees Boterbloem, *The Life and Times of Andrei Zhdanov, 1896–1948*, McGill-Queen's University Press, London and Ithaca, 2004.

747. Petre Pandrea, *Memoriile mandarinului valah*, cu repere biobliografice de Andrei Pandrea, Editura Albatros, Bucureşti, 2001, p. 81.

748. Vladimir Tismăneanu, *The Crisis of Marxist Ideology. The Poverty of Utopia*, Routledge, New York and London, 1988, p. 110; v. şi ediția românească, *Criza ideologiei marxiste în Europa Răsăriteană. Mizeria utopiei*, Editura Polirom, Iaşi, 1997, p. 95.

749. Eseurile au fost adunate în volumul *Arheologia terorii*, Editura Eminescu, Bucureşti, 1992 [1993].

750. *Raport final*, editori: Vladimir Tismăneanu, Dorin Dobrincu, Cristian Vasile, CPADCR – Editura Humanitas, Bucureşti, 2007, pp. 802–803.

751. Vladimir Tismăneanu, *Irepetabilul trecut*, Editura Albatros, Bucureşti, 1994, p. 180; v. şi ediția a II-a (Editura Curtea Veche, 2008, p. 191).

752. *Idem*, *Stalinism pentru eternitate. O istorie politică a comunismului românesc*, traducere de Cristina Petrescu şi Dragoş Petrescu, postfață de Mircea Mihăieş, Editura Polirom, Iaşi, 2005, p. 303.

753. Florin Constantiniu, *De la Răutu şi Roller la Muşat şi Ardeleanu*, Editura Enciclopedică, Bucureşti, 2007, p. 145.

754. http://ro.wikipedia.org/wiki/Leonte_R%C4%83utu. Accesat la 12 iunie 2009.

755. Am preluat-o – împreună cu Vladimir Tismăneanu – şi în volumul *Perfectul acrobat. Leonte Răutu, măştile răului*, Editura Humanitas, Bucureşti, 2008.

756. Pentru un portret al D. Popescu, v. Vladimir Tismăneanu, „Ideologul partidului“, în *Democrație şi memorie*, Editura Curtea Veche, Bucureşti, 2007, pp. 328–330.

757. Cristian Vasile, „Un ideolog ceauşist“, în *Idei în dialog*, anul IV, nr. 5 (44), 2008, p. 53.

758. Documente de partid extrem de relevante pentru biografia lui Iosif Chişinevschi au fost publicate încă din 2001; v. volumul *O destalinizare ratată. Culisele cazului Miron Constantinescu–Iosif Chişinevschi (1956–1961)*, ediție îngrijită de Alina Tudor [Pavelescu] şi Dan Cătănuş, Editura Elion, Bucureşti, 2001

Literature and the Arts in Communist Romania, 1948–53

Abstract

In Communist Romania the two main consequences of the organization and functioning of the regime's Propaganda and Agitation Department (PAD) were the perversion of the discourse regarding the arts and the harassment of the intellectuals more or less reluctant to being cowed by the communist politics of culture. The aim of this book is to follow both the changes within the Arts Unions and other cultural institutions and the activity of the Agitprop Department during the Stalinist period (1948-53) using recently de-classified archival materials issued by this Department.

Romania's writers had long been in the spotlight of the nation's artistic and cultural life. They were, moreover, perceived as the country's preeminent *intellectuals*. After consolidating power in 1948 the Romanian Communist Party (RCP) sought to bring the writers – despite their seemingly unusable past – over to the Party's agenda. The Communist control over literature was accomplished both through subtle plans of manipulation and through censorship (thousands of books were gathered in a sort of *Index librorum prohibitorum*). The State Publishing Houses printed ideologically-oriented books to replace the forbidden literary works. In such circumstances the writers had to choose between resistance, surrender, and ambiguity. The majority preferred the last two options and such choices were facilitated by the creation of the Soviet-styled Writers' Union which replaced the old Society of the Romanian Writers and supervised the imposition of Socialist Realism.

After 1989 the Romanian scholars whose main field of interest was culture and society under Communism centered their attention on the

problem of postwar literature with a special focus on the relationship between the writers and political power. Neglected were both the evolution of Romanian music after the RCP's takeover and the composers' attitude towards the Party's policies regarding the arts. Nevertheless, some musicologists and historians of Romanian music publish a few studies, although these did not come into general use for analysing the developments within the musical activity, included the Composers' Union established by the Communists after the suppression of the „bourgeois" Society of the Romanian Composers in October 1949. Those scholars stated or suggested the overwhelming role of the Department of Agitation and Propaganda in defining the main elements of the RCP's Cultural policy which promoted the ideological uniformity and enrollment of the Romanian music. In this book I reviewed the political pressure on the folklore, the opera, the light music, and finally put under scrutiny the Communist interferences in the affairs of the Society of the Romanian Composers led by the famous musician Mihail Jora. The Romanian Communist regime humbly imitated the Soviet anti-Western cultural policies, which is why subsequently the artists had difficulty penetrating the Western musical milieus and scenes.

In the aftermath of the Communist takeover, the RCP showed a particular interest in the use of visual propaganda as part of the political battle against its enemies. The RCP leadership also focused upon winning the painters' and sculptors' favor in order to foster the pro-Communist organization, the National Democratic Front. Two avant-gardists and also sympathizers of the RCP, M.H. Maxy and Jules Perahim, had to coordinate this recruitment initiative. The most prominent painters and sculptors came to terms with the communist regime. In order to impose its cultural program for changing the structure of painters' creative union, the Propaganda and Agitation Department used both the avant-garde and the conservative artists.

Relying mostly upon recently de-classified documents and secondary literature, I attempted to shed more light on the imposition of Socialist Realism to Romanian cinema. I also examined the dynamics of the Communist institutional structures, which ruled over the Romanian cinema from 1948 to 1953. During this period, the nationalization of Romanian Film industry and all movie theaters took place, as did the first cultural "thaw" following the death of Stalin. The ideological guidance of the cinema was a part of the Communists' attempt to build in Romania a

Soviet-type culture. This effort was directed mainly by PAD, through the agency of the Sector for Literature and Arts (SLA), which had the authority to recommend and even appoint movie directors, scriptwriters, film critics and members of the Committee for Cinematography (a governmental department, created in 1950, in charge of film industry). The Committee exerted both general management and censorship functions with Niculae Bellu, a communist cultural activist, as its first chair. One of his main collaborators was Elisabeta Luca, the wife of Vasile Luca, a leading figure of the Romanian Workers' Party (RWP). In 1952 when Vasile Luca and Ana Pauker were expelled from RWP's Secretariat and Politburo, due to their "Right Deviation", Elisabeta Luca was fired alongside approximately 200 members of the Committee and its subordinate institutions. Consequently, all Party bureau and Party cells' „right wing deviationists", and their associates within cultural agencies were purged.

One of the main characteristics of this period was the preeminence of the script over the film direction. Except for a few motion pictures based on the well-known playwright I.L. Caragiale's writings, Romanian feature films produced between 1948 and 1953 were lower in artistic merit and ideologically-oriented, being typical socialist realist movies and praising the socialist construction, collectivization and communist industrialization.

Bibliografie

Arhive

Arhivele Consiliului Național pentru Studierea Arhivelor Securității (ACNSAS), fond Penal, dosar nr. 234;

Arhiva Institutului Cultural Român (AICR), fond Asociația Româno-Polonă/Asociația Româno-Maghiară, dosar nr. 8/1948;

Arhivele Naționale Istorice Centrale (ANIC),

Fond CC al PCR – Cancelarie, dosarele nr. 52/1945, 59/1945, 37/1946, 52/1946, 12/1947, 6/1948, 9/1948, 37/1948, 48/1948, 57/1948, 121/1948, 133/1948, 138/1948, 139/1948, 42/1949, 49/1949, 99/1949, 120/1949, 127/1949, 163/1949, 164/1949, 170/1949, 1/1950, 25/1950, 87/1950, 106/1950, 147/1950, 165/1950, 24/1951, 30/1951, 39/1951, 117/1952, 161/1952, 5/1953, 46/1953, vol. II, 78/1953, 87/1953, 103/1953, 76/1955;

Fond CC al PCR – Secția de Propagandă şi Agitație, dosarele nr. 4/1947, 9/1947, 13/1947, 6/1948, 9/1948, 30/1948, 37/1948, 42/1948, 46/1948, 49/1948, 1/1949, 2/1949, 7/1949, 10/1949, 17/1949, 20/1949, 31/1949, 32/1949, 45/1949, 66/1949, 77/1949, 84/1949, 87/1949, 88/1949, 91/1949, 95/1949, 99/1949, 127/1949, 2/1950, 3/1950, 4/1950, 6/1951, 21/1951, 24/1951, 29/1951, 1/1952, 9/1952, 12/1952, 30/1952, 58/1952, 103/1953;

Fond Direcția Generală a Poliției, dosar nr. 35/1943;

Fond Ministerul Artelor şi Informațiilor 1948–1950, dosar nr. 1/1948;

Fond Preşedinția Consiliului de Miniştri – Stenograme (1944–1959), dosarele nr. 2/1946, 8/1945, nr. 7/1947, 13/1947, 2/1948.

Arhivele Naționale ale SUA, College Park, Maryland (National Archives and Records Administation – NARA),

Record Group 84, Records of the Service Posts of the Department of State, Romania, US Embassy, Legation and Office of the American Political Representative in Rumania, Bucharest 1945, Cutia 2.

Record Group 84, Foreign Service Posts of the Department of State, Romania, US Embassy, Legation and Office of the American Political Representative in Rumania, Bucharest, Classified General Records, 1946–1964, 1946, Cutia 22.
Record Group 84, Foreign Service Posts of the Department of State, Bucharest US Mission, General Records, 1948, Cutia 87.

Documente publicate

Cartea cărților interzise, studiu introductiv de Victor Frunză, Editura Victor Frunză, Bucureşti, 2003.
Gândirea interzisă. Scrieri cenzurate. România, 1945–1989, volum coordonat de Paul Caravia, cuvânt înainte de Virgil Cândea, Editura Enciclopedică, Bucureşti, 2000.
Maliţa, Liviu (ed.), *Cenzura în teatru. Documente. 1948–1989*, Editura EFES, Cluj, 2006.
Mocanu, Marin Radu (coord.), *România – marele sacrificat al celui de al doilea război mondial*, vol. I, Arhivele Statului, Bucureşti, 1994.
Mocanu, Marin Radu, *Cazarma scriitorilor (documente)*, Editura Libra, Bucureşti, 1998.
Mocanu, Marin Radu (ed.), *Cenzura comunistă. Documente*, Editura Albatros, Bucureşti, 2001.
Mocanu, Marin Radu (ed.), *Vremuri satanice. Documente*, Editura Ideea Europeană, Bucureşti, 2006.
Monitorul oficial, partea I–A, partea I–B, martie 1945–august 1948; partea a III-a: Desbateri Parlamentare 1947.
Politica de cadre a Partidului Muncitoresc Român, 1948–1955, ediție de documente elaborată de Alina Tudor Pavelescu, Arhivele Naționale ale României, Bucureşti, 2006.
Procesul „tovarăşului Camil“. Teatru documentar în stare naturală, prefață de Mircea Zaciu, text îngrijit şi înscenat de Ion Vartic, Biblioteca Apostrof, Cluj, 1998.
O destalinizare ratată. Culisele cazului Miron Constantinescu–Iosif Chişinevschi (1956–1961), ediție îngrijită de Alina Tudor [Pavelescu] şi Dan Cătănuş, Editura Elion, Bucureşti, 2001.
Reconstituiri necesare. Şedința din 27 iunie 1952 a Uniunilor de creație din România, ediție îngrijită, note critice, bibliografie de Mihaela Cristea, prefață de Marius Oprea, Editura Polirom, Iaşi, 2005.
Rezoluții şi Hotărîri ale Comitetului Central al Partidului Muncitoresc

Român, 1948–1950, Editura Partidului Muncitoresc Român, [Bucureşti], 1951.

Stănescu, Mircea (ed.), *Organisme politice româneşti (1948–1965). Documente privind instituțiile şi practicile*, Editura Vremea, Bucureşti, 2003.

Stenogramele şedințelor Biroului Politic al Comitetului Central al Partidului Muncitoresc Român, vol. I, *1948*, ediție de documente întocmită de: Camelia Moraru, Laura Neagu, Constantin Moraru, Constantin Neagu, Claudiu Dincă, George Mocanu, Arhivele Naționale ale României, Bucureşti, 2002.

Stenogramele şedințelor Biroului Politic şi ale Secretariatului Comitetului Central al PMR, vol. II, *1949*, ediție de documente întocmită de: Camelia Moraru, Laura Neagu, Constantin Moraru, Constantin Neagu, Claudiu Dincă, Ioana Zamfir, Arhivele Naționale ale României, Bucureşti, 2003.

Stenogramele şedințelor Biroului Politic şi ale Secretariatului Comitetului Central al PMR, 1950–1951, vol. III, ediție întocmită de Camelia Moraru, Laura Neagu, Constantin Moraru, Constantin Neagu, Claudiu Dincă, Arhivele Naționale ale României, Bucureşti, 2004.

Cronologii, Dicționare, Enciclopedii

Bădescu, Ilie, „Enciclopedia ca metodă de cunoaştere“, în Ilie Bădescu, Mihai Ungheanu, coordonatori, *Enciclopedia valorilor reprimate. Războiul împotriva culturii române (1944–1999)*, Editura Pro-Humanitate, Bucureşti, 2000.

Bejenaru, Liviu Marius, Clara Cosmineanu-Mareş, Florica Dobre (coord.), Monica Grigore, Alina Ilinca, Oana Ionel, Nicoleta Ionescu-Gură, Elisabeta Neagoe-Pleşa, Liviu Pleşa, *Membrii CC al PCR. Dicționar*, studiu introductiv de Nicoleta Ionescu-Gură, CNSAS-Editura Enciclopedică, Bucureşti, 2004.

Dicționar politic, întocmit sub redacția lui B.N. Ponomarev, Editura Politică, Bucureşti, 1958.

Domenico, Viorel, „Dicționarul cineaştilor militari“, în *Viața militară*, nr. 4, 2005, p. 52, http://www.presamil.ro/VM/2005/4/50-53.pdf.

Johnson, Allan G., *Dicționarul Blackwell de sociologie. Ghid de utilizare a limbajului sociologic*, traducere din engleză de S. G. Drăgan şi Vlad Russo, prefață la ediția în limba română şi control ştiințific Septimiu Chelcea, Editura Humanitas, Bucureşti, 2007.

Lăcustă, Ioan, *1948–1952. Republica Populară şi România*, Editura Curtea Veche, Bucureşti, 2005.
Mic dicționar filozofic, redactat de M. Rozental şi P. Iudin, Editura de Stat pentru Literatură Politică, Bucureşti, 1955.
Modorcea, Grid, *Dicționarul filmului românesc de ficțiune*, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 2004.
Neagoe, Stelian, *Istoria guvernelor României de la începuturi – 1859 – până în zilele noastre – 1999*, ediția a II-a revizuită şi adăugită, Editura Machiavelli, Bucureşti, 1999.

Articole cu caracter ideologic şi propagandistic

„Acord cultural româno-maghiar“, în *România liberă*, anul V, nr. 1008 C, joi, 27 noiembrie 1947.
„Ciclu de conferințe pentru actori“, în *Adevărul*, anul 65, nr. 18 039, sâmbătă, 31 martie 1951.
„Instalarea tov. Gh. Vasilichi ca ministru subsecretar de stat“, în *Noua şcoală românească*, anul II, nr. 9-12, septembrie–decembrie 1947.
Pascal, Cornelia, „A început curățenie la Conservator“, în *Studentul român*, seria III, anul IV, nr. 6, 27 ianuarie 1948.
„Pentru continua întărire a Partidului“, în *Scânteia*, anul XXI, nr. 2364, 3 iunie 1952.
Popa, E.V., „Reforma învățământului. În jurul legii de reformă a învățământului artistic“, în *Studentul român*, seria III, anul IV, marți, 25 februarie 1948.
„Presa sovietică despre filmul «Mitrea Cocor»“, în *Probleme de cinematografie*, anul III, nr. 4–5, aprilie–mai 1953.
Răutu, Leonte, *Împotriva cosmopolitismului şi obiectivismului burghez în ştiințele sociale*, Editura Partidului Muncitoresc Român, [Bucureşti], 1949.
Roşianu, Mihail, „Reforma învățământului“, în *Flacăra*, anul I, nr. 33, 8 august 1948.
Rudaşcu, Lelia, „Problema învățământului artistic. Aşa nu mai merge!“, în *Flacăra*, anul I, nr. 6, 8 februarie 1948.

Memorii, jurnale

Baciu, Alexandru, *Din amintirile unui secretar de redacție. Pagini de jurnal, 1943–1978*, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1997.

Bârsan, Ion, *Convorbiri cu Dimitrie Cuclin, filozof, muzician, scriitor*, Editura Porto-Franco, Galați, 1995.
Beniuc, Mihai, *Sub patru dictaturi. Memorii (1940–1975)*, ediție îngrijită de Ion Cristoiu şi Mircea Suciu, Editura Ion Cristoiu SA, Bucureşti, 1999.
Bentoiu, Annie, *Timpul ce ni s-a dat*, Editura Vitruviu, Bucureşti, 2000.
Bogdan, Radu, „Peleş, ianuarie – aprilie 1948. Inventarierea bunurilor de artă foste regale“, în *Magazin istoric*, serie nouă, anul XXXII, nr. 8 (377), august 1998.
Brătescu, G., *Ce-a fost să fie. Notații autobiografice*, Editura Humanitas, Bucureşti, 2003.
Călinescu, Paul, *Proiecții în timp. Amintirile unui cineast*, Editura Sport-Turism, Bucureşti, 1982.
Crohmălniceanu, Ov.S., *Amintiri deghizate*, Editura Nemira, Bucureşti, 1994.
Deac, Mircea, *Fără rame, fără soclu. Istoria unor date reale şi a izvoarelor subiective*, Editura Medro, Bucureşti, 2004.
Domide, Gherasim, *Convorbiri cu actorul Ion Săsăran*, Editura Proema, [Baia Mare], 2003.
Dragomir, Lucia, *L'Union des Écrivains. Une institution transnationale à l'Est: l'exemple roumain*, Belin, Paris, 2007.
[Florescu, Arta], *Arta Florescu în dialog cu Iosif Sava. Polifoniile unei vieți*, I, Editura Muzicală, Bucureşti, 1985.
Ghibu, Onisifor, *Ziar de lagăr. Caracal, 1945*, ediție îngrijită de Romeo Dăscălescu, tabel cronologic, postfață şi note de Octavian Ghibu, Editura Albatros, Bucureşti, 1991.
Groza, Petru, *Adio lumii vechi! Memorii*, Editura Compania, Bucureşti, 2003.
Ioniță, Marin, *Kiseleff 10. Fabrica de scriitori*, Editura Paralela 45, Piteşti, 2003.
Marino, Adrian, *Al treilea discurs. Cultură, ideologie şi politică în România. Adrian Marino în dialog cu Sorin Antohi*, Editura Polirom, Iaşi, 2001.
Martinescu, Pericle, *7 ani cât 70. Pagini de jurnal (1948–1954)*, Editura Vitruviu, Bucureşti, 1997.
Micu, Dumitru, *Timpuri zbuciumate. Reconstituiri subiective*, Editura Vestala, Bucureşti, 2001.
Mizrahy, Dan, *Aşa a fost… Exerciții de memorie*, cuvânt înainte de Grigore

Constantinescu, Editura Hasefer, Bucureşti, 2005.
Pandrea, Petre, *Memoriile mandarinului valah*, cu repere biobliografice de Andrei Pandrea, Editura Albatros, Bucureşti, 2001.
Popescu-Tracipone, Traian, *Amintiri despre film şi eroi*, Editura Militară, Bucureşti, 1990.
Sturdza Bulandra, Lucia, *Amintiri… Amintiri…*, ediția a II-a revăzută şi adăugită, Editura de Stat pentru Literatură şi Artă, Bucureşti, 1960.
Toma, Sorin, *Privind înapoi. Amintirile unui fost ziarist comunist. Redactor-şef al „Scânteii“ din 1947 până în 1960*, Editura Compania, Bucureşti, 2004.
Tomaziu, George, *Jurnalul unui figurant*, *1939–1964*, traducere de Mariana şi Gabriel Mardare, prefață şi postfață de Gabriel Mardare, Editura Univers, Bucureşti, 1995.
Țugui, Pavel, *Istoria şi limba română în vremea lui Gheorghiu-Dej. Memoriile unui fost şef de Secție a CC al PMR*, Editura Ion Cristoiu, Bucureşti, 1999.
Țugui, Pavel, *Niculae Bellu şi cinematografia română*, în vol. *Niculae Bellu. De la stânga politică la stânga culturală*, ediție îngrijită de Vasile Morar, Editura Paideia, Bucureşti, 2005.
Vârgolici, Teodor, *„Vedeam în el un geniu“*, în I. Oprişan, *G. Călinescu. Spectacolul personalității. Dialoguri adnotate*, Editura Vestala, Bucureşti, 1999.
Velisaratu, Vasile, *Destine de artişti în secolul XX*, INST, Bucureşti, 2007.
Vergulescu, Spiru, „*Toată viața mea a fost legată de artă*“, în *Ziarul de duminică*, supliment al *Ziarului Financiar*, nr. 11 (93), vineri, 22 martie 2002.
Voiculescu, Marioara, *Jurnal. Memorii*, ediție îngrijită de Florica Ichim şi Oana Borş, Fundația Camil Petrescu-Revista Teatrul Azi, Bucureşti, 2003.
Voinescu, Alice, *Jurnal*, ediție îngrijită, evocare, tabel biobibliografic şi note de Maria Ana Murnu, cu o prefață de Alexandru Paleologu, Editura Albatros, Bucureşti, 1997.

Piese de teatru, scenarii:

Baranga, Aurel, *Iarbă rea*, piesă în 3 acte, cuvânt înainte de Sanda Diaconescu, Editura de Stat, Bucureşti, 1949.
Bleiman, Mihail; Manuel Bolşințov, Fridrih Ermler, *Marele cetățean: scenariu cinematografic*, Editura Cartea Rusă, Bucureşti, 1952.

Moraru, Nicolae; Aurel Baranga; Lucia Demetrius, *Teatru*, Editura de Stat pentru Literatură şi Artă, Bucureşti, 1951.

Petrescu, Cezar; Mihail Novicov, *Nepoții gornistului. Scenariu cinematografic*, Editura de Stat pentru Literatură şi Artă, Bucureşti, 1952.

Sadova, Marietta; Victor Iliu, „Mitrea Cocor. Scenariu regisoral (fragmente)“, în *Probleme de cinematografie*, anul III, nr. 4–5, aprilie–mai 1953.

Lucrări, articole şi studii

Antohi, Sorin, *Pentru o istorie intelectuală a tiranofiliei moderne*, studiu introductiv la Mark Lilla, *Spritul nesăbuit. Intelectualii în politică*, traducere de Mona Antohi, Editura Polirom, Iaşi, 2005.

Anton, Mioara, *„Progresişti“* versus *„reacționari“. Subordonarea intelectualilor, 1944–1955*, în Dan Cătănuş (coord.), Mioara Anton, Ana-Maria Cătănuş, Alexandru-Murad Mironov, Nicoleta Raluca Spiridon, *Intelectuali români în arhivele comunismului*, Editura Nemira, Bucureşti, 2006.

Artele plastice în Romînia după 23 august 1944, volum publicat sub îngrijirea acad. George Oprescu, autori: Mircea Popescu, Eugen Schileru, Radu Bogdan, Ion Frunzetti, Remus Niculescu, Editura Academiei RPR, Bucureşti, 1959.

Aucouturier, Michel, *Realismul socialist*, traducere din limba franceză de Lucia Flonta, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 2001.

Banu, Florian, *Asalt asupra economiei României. De la Solagra la Sovrom (1936–1956)*, Editura Nemira, Bucureşti, 2004.

Bălu, Ion, *G. Călinescu – spectacolul personalității*, Editura Fundației Culturale Ideea Europeană, Bucureşti, 2004.

Bârzoi, Cezarina, Ionuț Baias, *Andrei Ciurunga – poetul pe schimbul căruia a înviat Hristos*; www.hotnews.ro, accesat la 13 noiembrie 2007.

Berciu-Drăghicescu, Adina; Ovidiu Bozgan, *O istorie a Universității din Bucureşti 1864-2004*, Editura Universității din Bucureşti, Bucureşti, 2004.

Berindei, Dan, *Istoria Academiei Române (1866–2006). 140 de ani de existență*, Editura Academiei, Bucureşti, 2006.

Berlogea, Ileana, *Teatrul românesc în secolul XX*, Editura Fundației Culturale Române, Bucureşti, 2000.

Besançon, Alain, *Originile intelectuale ale leninismului*, ediția a II-a, traducere de Lucreția Vacar, Editura Humanitas, Bucureşti, 2007.
Betea, Lavinia, *Ancheta soției „trădătorului" Vasile Luca*, http://istoriacomunismului.blogspot.com/2005/05/ancheta-sotiei-tradatorului-vasile-luca.html.
Betea, Lavinia, *Lucrețiu Pătrăşcanu. Moartea unui lider comunist*, Curtea Veche Publishing, Bucureşti, 2006.
Beumers, Birgit, „Soviet and Russian Blockbuster: A Question of Genre?", în *Slavic Review*, no. 3, 2003.
Biberi, Ion, *Tudor Vianu*, Editura pentru Literatură, Bucureşti, 1966.
Bîrlea, Ovidiu, *Istoria folcloristicii româneşti*, Editura Enciclopedică, Bucureşti, 1974.
Bodek, Richard, „The not – so – Golden Twenties: Everyday life and Communist Agitprop in Weimar-era Berlin", în *Journal of Social History*, vol. 30, Issue 1, Fall 1996.
Bogdan, Radu, „Un martor al realismului socialist", I-XXXI, în *Dilema*, anul III, nr. 113 (10–16 martie 1995) – nr. 145 (20–26 octombrie 1995).
Boterbloem, Kees, *The Life and Times of Andrei Zhdanov, 1896–1948*, McGill-Queen's University Press, London and Ithaca, 2004.
Bozgan, Ovidiu, „Diplomația culturală românească: promovare, recuperare, compromitere. Cazul franco-român 1955–1960", în *Analele Universității din Bucureşti. Istorie*, 48, 1999.
Braham, Randolph L., *Education in the Rumanian People's Republic*, U.S. Department of Health, Education, and Welfare, Washington, 1963.
Brezianu, Barbu, *Brâncuşi în România*, Editura All, Bucureşti, 1998.
Bucurescu, Adrian, „Sculptorul Nicu Enea spulberă o legendă. Caragiale al lui Baraschi nu a fost întâi Lenin", în *România liberă*, luni, 19 septembrie 2005.
Buican, Alexandru, *Brâncuşi. O biografie*, Editura Artemis, Bucureşti, 2006.
Căliman, Călin, *Istoria filmului românesc (1897–2000)*, Editura Fundației Culturale Române, Bucureşti, 2000.
Cătănuş, Dan, „Relațiile externe ale României şi influența factorului sovietic asupra acestora în primele două decenii postbelice", în *Studii şi Materiale de Istorie Contemporană*, serie nouă, vol. I, 2002.
„Către cititori", în *Adevărul*, anul 65, nr. 18039, sâmbătă, 31 martie 1951.
Câmpeanu, Pavel, *Ceauşescu, anii numărătorii inverse*, Editura Polirom,

Iaşi, 2002.
Cârneci, Magda, *Artele plastice în România 1945–1989*, Editura Meridiane, Bucureşti, 2000.
Chihaia, Pavel, „Constant Tonegaru“, în volumul *Subteranele memoriei. Pagini din rezistența culturii în România 1944–1954*, studiu introductiv şi antologie de Vasile Igna, Editura Universal Dalsi, Bucureşti, 2001.
Cioflâncă, Adrian, *Pentru o genealogie culturală a modelului propagandistic comunist*, în Andi Mihalache şi Adrian Cioflâncă (editori), *In medias res. Studii de istorie culturală*, Editura Universității „Alexandru Ioan Cuza“, Iaşi, 2007.
Cioroianu, Adrian, *Lumina vine de la Răsărit. „Noua imagine“ a Uniunii Sovietice în România postbelică, 1944–1947*, în Lucian Boia (coord.), *Miturile comunismului românesc*, Editura Universității din Bucureşti, [Bucureşti], 1995.
Cioroianu, Adrian, *Pe umerii lui Marx. O introducere în istoria comunismului*, Curtea Veche Publishing, Bucureşti, 2005.
Conservatorul „Ciprian Porumbescu“ 1864–1964, volum redactat de Octavian Lazăr Cosma, Vasile Dinu, Dan Smîntînescu, Petre Brâncuşi, George Bălan, Florin Staicu, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor din RPR, Bucureşti, 1964.
Constantinescu, Grigore, *Matei Socor*, Editura Muzicală, Bucureşti, 1983.
Constantiniu, Florin; Adrian Pop, *Schisma roşie. România şi declanşarea conflictului sovieto-iugoslav (1948–1950)*, Editura Compania, Bucureşti, 2007.
Constantiniu, Florin, *De la Răutu şi Roller la Muşat şi Ardeleanu*, Editura Enciclopedică, Bucureşti, 2007.
Cordoş, Sanda, *Literatura între revoluție şi reacțiune. Problema crizei în literatura română şi rusă a secolului XX*, ediția a II-a, Biblioteca Apostrof, Cluj-Napoca, 2002.
Cosma, Octavian Lazăr, *Universul muzicii româneşti. Uniunea Compozitorilor şi Muzicologilor din România (1920–1995)*, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor şi Muzicologilor din România, Bucureşti, 1995.
Cristea, Mihaela, *Argument*, în *Reconstituiri necesare. Şedința din 27 iunie 1952 a Uniunilor de creație din România*, ediție îngrijită, note critice, bibliografie de Mihaela Cristea, prefață de Marius Oprea, Editura Polirom, Iaşi, 2005.

Davies, Sarah, „Stalin as patron of Cinema. Creating Soviet Mass Culture, 1932–1936“, în Sarah Davies, James Harris (editori), *Stalin. A New History*, Cambridge University Press, Cambridge, 2005.

Denize, Eugen, *Istoria Societății Române de Radiodifuziune*, vol. II, *Instaurarea şi consolidarea comunismului (1944–1965)*, Societatea Română de Radiodifuziune, Bucureşti, 2000.

Denize, Eugen, *Propaganda*, în Eugen Denize, Cezar Mâță, *România comunistă. Statul şi propaganda 1948–1953*, Editura Cetatea de Scaun, Târgovişte, 2005.

Domenico, Viorel, *Istoria secretă a filmului românesc 1940–1950*, Editura Militară, Bucureşti, 1996.

Dumitrescu-Buşulenga, Zoe, „Un Conservator uitat: Pro-Arte“, în *Magazin istoric*, nr. 5, mai 2002.

Duțu, Mihai, „Aspecte ale spectacolului şi repertoriului cinematografic“, în *Cinematografia românească 1948–1975*, volum coordonat de Ion Cantacuzino şi Manuela Gheorghiu, ASSP – Institutul de Istoria Artei – Editura Meridiane, Bucureşti, 1976.

Fitzpatrick, Sheila, *The Commissariat of Enlightenment. Soviet organization of Education under Lunacharsky, October 1917–1921*, Cambridge University Press, Cambridge, 1970.

Fitzpatrick, Sheila, *Education and Social Mobility in the Soviet Union 1921–1934*, Cambridge University Press, Cambridge, London, New York, Melbourne, 1992.

Fitzpatrick, Sheila, „The Lady Macbeth Affair: Shostakovich and the Soviet Puritans“, în *The Cultural Front. Power and Culture in Revolutionary Russia*, Cornell University Press, Ithaca and London, 1992.

Florea, Anca, *Opera Română. Al treilea deceniu 1941–1951*, Editura Info-Team, Bucureşti, 2003.

Georgakas, Dan, „Red Star Over Hollywood: The Film Colony’s Long Romance with the Left“, în *Cineaste*, vol. 30, Iss. 4, Fall 2005.

George, Cătălina, „Ludovic Spiess a murit la o partidă de vânătoare“, în *Cotidianul*, luni 30 ianuarie 2006.

Georgescu, Paul, „Îndrumarea literaturii de către partid“, în *Gazeta literară*, nr. 18, 3 mai 1956.

Gheorghiu, Mihai Dinu, *Intelectualii în câmpul puterii. Morfologii şi traiectorii sociale*, Editura Polirom, Iaşi, 2007.

Golomstock, Igor, „Problems of the Study of the Stalinist Culture“, în Hans

Günther (ed.), *The Culture of the Stalin Period*, The Mac Millan Press – SSEES, Houndmills-London, 1990.

Golovskoy, Valery S., „Film Censorship in the USSR“, în Marianna Tax Choldin, Maurice Friedberg (editori), *Red Pencils. Artists, Scholars, and Censors in the USSR*, Boston, 1989.

Grigurcu, Gheorghe, *Cum am devenit stalinist (pagini din perioada 1990–1996)*, Editura Timpul, Iaşi, 1997.

Guțu, George, *SGR, ZGR şi germanistica în România*, http://www.ggr.ro/edit20.htm, accesat la 29 octombrie 2007.

Haltof, Marek, „The representation of Stalinism in Polish Cinema“, în *Canadian Slavonic Papers*, vol. 42, Iss. 1–2, March-June 2000.

Haraszti, Miklós, *The velvet prison. Artists under State Socialism*, translated from the Hungarian by Katalin and Stephen Landesmann with the help of Steve Wasserman, I.B. Tauris & Co Ltd Publishers, London, 1988.

Hayek, Friedrich A., *Drumul către servitute*, traducere de Eugen B. Marian, Editura Humanitas, Bucureşti, 1993.

Heller, Leonid, Antoine Baudin, „Le Réalisme socialiste comme organization du champ culturel“, în *Cahiers du monde russe et sovietique*, 34, no. 3, juillet-septembre 1993.

Hollander, Paul, *Political Pilgrims. Travels of Western Intellectuals to Soviet Union, China and Cuba, 1928–1978*, Oxford University Press, New York, 1981.

Ianoşi, Ion, *Uniunea Scriitorilor în sistemul culturii socialiste şi segmentul literar în tranziția românească*, în Adrian Miroiu (ed.), *Instituții în tranziție*, Editura Punct, Bucureşti, 2002.

Ion, Narcis Dorin, *Castele, palate şi conace din România*, vol. I, Editura Fundației Culturale Române, Bucureşti, 2002.

Ionescu, Ghiță, *Comunismul în România*, Editura Litera, Bucureşti, 1994.

Ionescu, Radu, *Uniunea Artiştilor Plastici din România 1921-1950-2002/ The Union of Artists of Romania 1921-1950-2002*, Editura Uniunii Artiştilor Plastici, Bucureşti, 2003.

Ionescu-Gură, Nicoleta, *Reorganizarea PMR–ului după modelul PC (b.) al URSS şi crearea nomenclaturii CC al PMR în Republica Populară Română (1949–1954)*, în Gheorghe Onişoru (coord.), *Totalitarism şi rezistență, teroare şi represiune în România comunistă*, cuvânt înainte de Sabine Habersack, CNSAS, Bucureşti, 2001.

Ionescu-Gură, Nicoleta, *Stalinizarea României. Republica Populară*

Română 1948–1950: transformări instituționale, Editura BIC ALL, Bucureşti, 2005.

Ionescu-Gură, Nicoleta, *Nomenclatura Comitetului Central al Partidului Muncitoresc Român*, Editura Humanitas, Bucureşti, 2006.

Jäckel, Anne, „France and Romanian Cinema, 1896–1999“, în *French Cultural Studies*, vol. 11, 2000.

Jela, Doina, *Această dragoste care ne leagă. Reconstituirea unui asasinat*, Editura Humanitas, Bucureşti, 1998.

Kenez, Peter, *The Birth of the Propaganda State. Soviet Methods of Mass Mobilization, 1917–1929*, Cambridge University Press, London and New York, 1985.

Kessler, Erwin (ed.), Ruxandra Dreptu, Gheorghe Vida, Mariana Vida, Ioana Vlasiu, *Culorile Avangardei. Arta în România 1910–1950*, Institutul Cultural Român-Muzeul Național Brukenthal, [Bucureşti], 2007.

Konrád, George, „Foreward“, în Miklós Haraszti, *The velvet prison. Artists under State Socialism*, translated from the Hungarian by Katalin and Stephen Landesmann with the help of Steve Wasserman, I.B. Tauris & Co Ltd Publishers, London, 1988.

Lazăr, Marius, „*Structuri politice şi cultură. Câmpul cultural de la «destalinizare» la mitul «salvării prin cultură»*“, în *Xenopoliana*, anul VII, nr. 1–2, 1999.

Levy, Robert, *Gloria şi decăderea Anei Pauker*, traducere de Cristina Pupeză şi Ioana Gagea, Iaşi, Editura Polirom, 2002.

„Literatura română în timpul comunismului“, în *22*, anul XV, nr. 744, 8–14 iunie 2004.

Lovinescu, Monica, „Scurt interview cu Marioara Ventura. Marea actriță despre problemele teatrului“, în *Adevărul*, anul 62, nr. 17 056, vineri 9 ianuarie 1948.

Lungu, Dan, *Construcția identității într-o societate totalitară. O cercetare sociologică asupra scriitorilor*, Editura Junimea, Iaşi, 2003.

Lungu, Vasile, *Viața lui Tudor Vianu*, Editura Minerva, Bucureşti, 1997.

Massoff, Ioan, *Istoria Teatrului Național din Bucureşti 1877–1937*, Editura Librăriei „Universala“ Alcalay & Co.,Bucureşti, f. a.

Massoff, Ioan, *Teatrul românesc. Privire istorică. Teatrul românesc în perioada 1940–1950*, vol. VIII, Editura Minerva, Bucureşti, 1981.

Ewa Mazierska, „Wanda Jakubowska’s Cinema of Commitment“, în *European Journal of Women’s Studies*, vol. 8, 2001.

Micu, Dumitru; Nicolae Manolescu, *Literatura română de azi 1944–1964. Poezia, proza, dramaturgia*, Editura Tineretului, Bucureşti, 1965.
Micu, Dumitru, *Literatura română în secolul al XX-lea*, Editura Fundației Culturale Române, Bucureşti, 2000.
Mihalache, Marin, *Muzeele din Bucureşti*, Editura Meridiane, Bucureşti, 1960.
Michalek, Boleslaw; Frank Turaj, *The Modern Cinema of Poland*, Bloomington and Indianapolis, 1988.
Mihăieş, Mircea, „De ce nu se scriu biografii ale scriitorilor români?“, în *România Literară*, anul XL, nr. 27, 11–18 iulie 2008.
Mihăilescu, Florin, *De la proletcultism la postmodernism (O retrospectivă critică a ideologiei literare postbelice)*, Editura Pontica, Constanța, 2002.
Mironov, Alexandru-Murad, *Beneficii, privilegii şi recompense sau prețul intelectualității din RPR*, în vol. *Intelectuali români în arhivele comunismului*, Dan Cătănuş (coord.), prefață de Dan Berindei, Bucureşti, Editura Nemira, 2006.
Mitchevici, Angelo, *George Călinescu şi dilemele mandarinului valah*, în Paul Cernat, Ion Manolescu, Angelo Mitchievici, Ioan Stanomir, *Explorări în comunismul românesc*, volumul al II-lea, Editura Polirom, Iaşi, 2005.
Mitchievici, Angelo, *Când viața învinge, răsună valea*, în Paul Cernat, Angelo Mitchievici, Ioan Stanomir, *Explorări în comunismul românesc*, volumul al III-lea, Editura Polirom, Iaşi, 2008.
Moroianu, D., *Învățământul artistic*, în Constantin C. Giurescu *et al*., *Istoria învățământului în România. Compendiu*, Editura Didactică şi Pedagogică, Bucureşti, 1971.
[Mureşan, Maria], *Sovromurile*, în Vladimir Tismăneanu, Dorin Dobrincu, Cristian Vasile (editori), *Raport final*, CPADCR – Editura Humanitas, Bucureşti, 2007.
Narti, Ana Maria, *Contribuția cinematografiei la educația estetică*, în vol. *Educația estetică prin artă şi literatură*, Editura Academiei RPR, [Bucureşti], 1964.
Nastasă, Lucian, *Studiu introductiv* la *Minorități etnoculturale. Mărturii documentare. Evreii din România (1945–1965)*, volum editat de Andreea Andreescu, Lucian Nastasă (coord.), Andrea Varga, cu un cuvânt înainte de Liviu Rotman, Centrul de Resurse pentru Diversitate Etnoculturală, Cluj, 2003.

Negreanu, Radu, *Alfred Mendelsohn*, Editura Muzicală, Bucureşti, 1978.
Negrici, Eugen, *Literatura română sub comunism. Proza*, Editura Fundației PRO, Bucureşti, 2002.
Negrici, Eugen, *Literatura română sub comunism. Poezia*, vol. I, Editura Fundației PRO, Bucureşti, 2003.
Negrici, Eugen, *Rolul literaturii în campania de colectivizare*, în Constantin Iordachi, Dorin Dobrincu (editori), *Țărănimea şi puterea. Procesul de colectivizare a agriculturii în România, 1949–1962*, cuvânt înainte de Gail Kligman, Katherine Verdery, Editura Polirom, Iaşi, 2005.
Nicula, Dinu-Ioan, *Reflectări ale cenzurii cinematografice în presa interbelică*, în Marian Petcu (coord.), *Cenzura în spațiul cultural românesc*, Editura Comunicare.ro, Bucureşti, 2005.
Nițescu, Marin, *Sub zodia proletcultismului. O carte cu domiciliu forțat (1979–1995). Dialectica puterii. Eseu politologic* (ediție îngrijită de M. Ciurdariu, Editura Humanitas, Bucureşti, 1995.
Oprescu, George, *C. Medrea*, Editura de Stat pentru Literatură şi Artă, Bucureşti, 1964.
Oprescu, George, *Pictura romînească contemporană*, Editura Meridiane, Bucureşti, 1964.
Opriş, Ioan, *Comisiunea Monumentelor Istorice*, Editura Enciclopedică, Bucureşti, 1994.
Opriş, Ioan, *Monumentele istorice din România (1850–1950)*, Editura Vremea, Bucureşti, 2001.
Oproiu, Ecaterina, *Un sfert de veac de film românesc*, în *Cinematografia românească 1948–1975*, volum coordonat de Ion Cantacuzino, Manuela Gheorghiu, ASSP – Institutul de Istoria Artei – Editura Meridiane, Bucureşti, 1976.
Parocescu, Nicolae, *Despre rolul muzicii în educația estetică*, în vol. *Educația estetică prin artă şi literatură*, sub redacția prof. Marcel Breazu, Editura Academiei RPR, Bucureşti, 1964.
Pauta Pieslak, Sabina, „Lenin in Swaddling Clothes: A critique of the Ideological Conflict Between Socialist State Policy and Christian Music in Cold War Romania“, în *Current Musicology*, Iss. 78, Fall 2004.
Pânişoară, Titu, Ion Şoldea, *Prof. Univ. Dr. Petre Brâncuşi şi Conservatorul «Ciprian Porumbescu» – Bucureşti*, Editura Măiastra, f. l., 2005.

Pelin, Mihai, „Circulația bronzului în natură“, în *Aspirina săracului*, anul 2, nr. 16 (52), vineri, 23 aprilie 2004.

Pelin, Mihai, *Deceniul prăbuşirilor (1940–1950). Viețile pictorilor, sculptorilor şi arhitecților români între legionari şi stalinişti*, Editura Compania, Bucureşti, 2005.

Petcu, Marian, *Puterea şi cultura. O istorie a cenzurii*, cuvânt înainte de Mihai Coman, Editura Polirom, Iaşi, 1999.

Petroff, Serge, *The Red Eminence. A Biography of Mikhail A. Suslov*, The Kingston Press, Inc., Clifton, N.J., 1988.

Pillat, Dinu, *Vladimir Streinu*, în volumul *Subteranele memoriei. Pagini din rezistența culturii în România 1944–1954*, studiu introductiv şi antologie de Vasile Igna, Editura Universal Dalsi, Bucureşti, 2001.

Pleşa, Elis[abeta Neagoe-]; Liviu Pleşa, *Studiu introductiv* la vol. *Dosarul Ana Pauker. Plenara Comitetului Central al Partidului Muncitortesc Român 30 noiembrie – 5 decembrie 1961*, selectarea şi editarea documentelor şi note de Elis[abeta] Neagoe-Pleşa şi Liviu Pleşa Editura Nemira – CNSAS, Bucureşti, 2006.

Popa, Cosmin, „Campania împotriva cosmopolitismului în România. Între conformism şi excepția de la regulă“, în *Studii şi Materiale de Istorie Contemporană*, serie nouă, vol. 6/2007.

Popa, Marian, *Istoria literaturii române de azi pe mâine, 23 august 1944–22 decembrie 1989*, vol. I, Fundația Luceafărul, Bucureşti, 2001.

Popescu, Alexandru, „Traian Grozăvescu – victimă a unei crime pasionale?“, în *Magazin istoric*, anul XXXVI, serie nouă, nr. 8 (425), august 2002.

Popescu, Marian, „Teatrul la Universitate“, în *Ziarul de duminică*, nr. 43 (173), vineri 31 octombrie 2003.

Popescu, Marian, *Scenele teatrului românesc 1945-2004. De la cenzură la libertate. Studii de istorie, critică şi teorie teatrală*, Editura Unitext, Bucureşti, 2004.

Popescu, Mircea; Ion Frunzetti, *Sculptura*, în *Artele plastice în Romînia după 23 august 1944*, volum publicat sub îngrijirea acad. George Oprescu, Editura Academiei RPR, Bucureşti, 1959.

Rădulescu, Carmen, *Uniunea Artiştilor Plastici. Între controlul politic şi arta neangajată*, în Cosmin Budeancă, Florentin Olteanu, (editori), *Forme de represiune în regimurile comuniste*, Polirom, Iaşi, 2008.

Rădulescu, Speranța, „Consequences of the Political Changes in Romanian Peasant Music“, în *Revue Roumaine d'Histoire de l'Art*, série Théatre,

Musique, Cinema, tome XXXI, 1994.
Roller, Mihail, *Pedagogia în URSS*, Editura Cartea Rusă, Bucureşti, 1947.
Roller Mihail (redactor responsabil), Gh.I. Georgescu, Vasile Maciu, Dumitru Tudor, *Istoria României. Manual unic pentru clasa a XI-a medie*, Editura de Stat, Bucureşti, 1948.
Sandache, Cristian, *Dogmatismul stupidității: Nicolae Moraru*, în *Literatură şi propagandă în România lui Gheorghiu-Dej*, Editura Mica Valahie, Bucureşti, 2006.
Sandu-Dediu, Valentina, *Muzica românească între 1944–2000*, Editura Muzicală, Bucureşti, 2002.
Sava, Valerian, *Istoria critică a filmului românesc contemporan. Cu o retrospectivă de la începuturi. Obsedantul deceniu*, [vol. 1], Editura Meridiane, Bucureşti, 1999.
Sbârcea, George, *Mihail Jora. Biografia unui mare compozitor român din secolul XX*, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor din RSR, Bucureşti, 1969.
Selejan, Ana, *Literatura în totalitarism. 1949–1951*, Editura Thausib, Sibiu, 1994.
Selejan, Ana, *Trădarea intelectualilor. Reeducare şi prigoană*, ediția a II-a adăugită cu indice de nume şi o prefață a autoarei, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 2005.
Shlapentokh, Dmitry; Vladimir Shlapentokh, *Soviet Cinematography 1918–1989. Ideological Conflict and Social Reality*, New York, 1993.
Shlapentokh, Vladimir, *Soviet intellectuals and political power. The Post-Stalin Era*, Princeton University Press, Princeton-New Jersey, 1990.
Shore, Marci, „Engineering in the Age of Innocence: A Genealogy of Discourse Inside the Czechoslovak Writers' Union, 1949–67", in *East European Politics and Societies*, vol. 12, No. 3, Fall 1998.
Someşan, Maria, Mircea Iosifescu, *Legile din 1948 pentru reforma învățământului*, în Romulus Rusan (ed.), *Anul 1948–instituționalizarea comunismului*, Fundația Academia Civică, Bucureşti, 1998.
Stanciu, Cezar, „România stalinistă în relațiile internaționale", în *Studii şi Materiale de Istorie Contemporană*, serie nouă, volumul 4, 2005.
Stanomir, Ioan, *Rătăcirile tânărului Lovinescu*, în Paul Cernat, Ion Manolescu, Angelo Mitchievici, Ioan Stanomir, *În căutarea comunismului pierdut*, Editura Paralela 45, Piteşti–Bucureşti–Braşov–Cluj-Napoca, 2001.
Stănculescu, Călin, „Cartea documentarului. «Misteriosul Moscopol-

profetul»“, în *România liberă*, vineri 6 ianuarie 2006.

Stănciulescu, Elisabeta, *Sociologia educației familiale*, vol. II, *Familie şi educație în societatea românească. O istorie critică a intervenționismului utopic*, prefață de I. Bădescu et al., Editura Polirom, Iaşi, 2002.

Stojanova, Christina, *Ars longa, politica brevis. Schiță a celei mai noi istorii a cinematografului est-european*, în *Cinema 2000*, volum îngrijit de Geo Saizescu, Dana Duma (coord.), Călin Căliman, Editura Victor, Bucureşti, 2000.

Subteranele memoriei. Pagini din rezistența culturii în România 1944–1954, studiu introductiv şi antologie de Vasile Igna, Editura Universal Dalsi, Bucureşti, 2001.

Ştefănescu, Alex. *Istoria literaturii române contemporane 1941–2000*, Editura Maşina de Scris, Bucureşti, 2005.

Taylor, Richard, „Singing on the Steppes of Stalin: Ivan Pyrev and the Kolkhoz Musical in Soviet Cinema“, în *Slavic Review*, no. 1, 1999.

Tănase, Stelian, *Clienții lu' Tanti Varvara. Istorii clandestine*, Editura Humanitas, Bucureşti, 2005.

Tismăneanu, Vladimir, *The Crisis of Marxist Ideology. The Poverty of Utopia*, Routledge, New York and London, 1988.

Tismăneanu, Vladimir, *Arheologia terorii*, Editura Eminescu, Bucureşti, 1992 [1993].

Tismăneanu, Vladimir, *Irepetabilul trecut*, Editura Albatros, Bucureşti, 1994.

Tismăneanu, Vladimir, *Mizeria utopiei. Criza ideologiei marxiste în Europa Răsăriteană*, traducere de Laura Lipovan, Editura Polirom, Iaşi, 1997.

Tismăneanu, Vladimir, *Reinventarea politicului. Europa Răsăriteană de la Stalin la Havel*, traducere de Alexandru Vlad, studiu introductiv de Dan Pavel, Editura Polirom, Iaşi, 1997.

Tismăneanu, Vladimir, *Stalinism pentru eternitate. O istorie politică a comunismului românesc*, traducere de Cristina Petrescu şi Dragoş Petrescu, postfață de Mircea Mihăieş, Editura Polirom, Iaşi, 2005.

Tismăneanu, Vladimir, „Ideologul partidului“, în *Democrație şi memorie*, Editura Curtea Veche, Bucureşti, 2007.

Tudor [Pavelescu], Alina, „Une stratégie de légitimation politique. Le Parti Communiste Roumain et la reconfiguration du champ culturel“, în *Studii şi Materiale de Istorie Contemporană*, serie nouă, vol. III, 2004.

Țugui, Pavel, *Amurgul demiurgilor. Arghezi, Blaga, Călinescu (Dosare literare)*, Editura Floarea Darurilor, Bucureşti, 1998.
Țugui, Pavel, *Dosarul Brâncuşi*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 2001.
Țugui, Pavel, *Scriitori şi compozitori în luptă cu cenzura comunistă*, Editura Albatros, Bucureşti, 2006.
Ullman, Paul, *Relațiile Austriei cu România între 1945–1955*, trad. din germană de Rudolf Gräf şi Mihai Grigoraş, cuvânt înainte de Harald Heppner, Institutul European, Iaşi, 2003.
Urse, Laureana, *Intelectualitatea română*, Editura Expert, Bucureşti, [2000].
Vasile, Aurelia, *Le film de fiction sous le régime communiste: potentiel et perspectives d'une nouvelle recherche en Roumanie*, în Christian Delporte, Laurent Gervereau, Denis Maréchal (editori), *Quelle est la place des images dans l'histoire*, Paris, Nouveau Monde Éditions, 2008.
Vasile, Cristian, „Educaţie şi ideologie în România, 1948–1953", în *Revista istorică*, serie nouă, tom XV, nr. 5-6, septembrie-decembrie 2004.
Idem, „Petru Groza şi degradarea folclorului românesc (1951)", în *Studii şi Materiale de Istorie Contemporană*, serie nouă, vol. 3/2004.
Idem, *Biserica Ortodoxă Română în primul deceniu comunist*, Editura Curtea Veche, Bucureşti, 2005.
Idem, „Istoria teatrului românesc în primii ani de comunism", în *Revista Istorică*, serie nouă, tomul XVI, nr. 5–6, septembrie-decembrie 2005.
Idem, „Impunerea controlului comunist asupra culturii, 1948–1953. Aspecte instituționale", în *Arhivele Securității*, volumul II, CNSAS – Editura Nemira, Bucureşti, 2006.
Idem, „Cinematografia românească în perioada de tranziție de la „epoca veche" la realismul socialist, 1945–1949", în *Arhivele Securității*, 4, volum coordonat de Silviu B. Moldovan, CNSAS – Editura Enciclopedică, Bucureşti, 2008.
Idem, „Un ideolog ceauşist", în *Idei în dialog*, anul IV, nr. 5 (44), 2008.
Vasiliu, Mihai, *Istoria teatrului românesc*, Editura Didactică şi Pedagogică, Bucureşti, 1995.
Vârgolici, Teodor, *Istoricul Societății Scriitorilor Români (1908–1948)*, Editura Gramar, Bucureşti, 2002.
Verdery, Katherine, *Compromis şi rezistență. Cultura română sub Ceauşescu*, traducere de Mona Antohi şi Sorin Antohi, Editura Humanitas, Bucureşti, 1994.

Vitner, I., „Centenarul naşterii lui I.L. Caragiale“, în *Lupta de clasă*, seria a V-a, anul XXXII, nr. 1, Ianuarie 1952.
Vitner, I., *Prozatori contemporani*, Editura pentru Literatură, Bucureşti, 1961.
Youngblood, Denise J., *Cinema as Social Criticism. The Early Films of Fridrikh Ermler*, în Anna Lawton (ed.), *Red Screen. Politics, Society, Art in Soviet Cinema*, Routledge, London and New York, 1992.
Zub, Al., *Clio sub semnul interogației. Idei, sugestii, figuri*, Editura Polirom, Iaşi, 2006.

Interviuri

Interviu cu Petru Dumitriu realizat de Lucia Negoiță în anul 1994, redifuzat de TVR 2 în data de 9 aprilie 2002.
Interviu al autorului cu dl Şerban Papacostea (17 iulie 2002).
Restanțele criticii literare, emisiune moderată de prof. Eugen Negrici, având ca temă instrumentalizarea folclorului; TVR Cultural, marți 14 februarie 2006.